А. Вулис

РОМАН М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»



Массовая историко-литературная библиотека

Массовая историко-литературная библиотека



А. Вулис

РОМАН М.БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»



Москва
«Художественная литература»
1991

ББК 83.3Р7
В88

Оформление художника
А. Ременника

В $\frac{4603020101-010}{028(01)-91}$ 198-91
ISBN 5-280-01453-2

МОНОЛОГ ВМЕСТО ПРОЛОГА

Думаю, каждому поэту знакомо это чувство, сопоставимое с пылом первой любви или риском отчаянного выбора: что вот наконец придет день, свободный от телефонных звонков, учрежденческой суеты и угнетающих обстоятельств. Будет тихое многозначительное весеннее утро; он расправит плечи, сделает глубокий вдох, потом — выдох, положит перед собой белый лист, ясный, как «дважды два — четыре», и таинственный, как морская пучина. Прощебечет птица, зовя поэта к светлым чувственным радостям — может быть, купаться в пруду, или бродить по горным тропам, или болтать с курносыми хохотушками, или одиноко сидеть, ни о чем не думая, на садовой скамейке под деревом, расцветшим розовыми звездами на фоне синего неба. Но поэт устоит — верней, усидит, мистически предвосхищая ту минуту, великую и единственную, что была ему на роду написана: нахлынут вдруг такие знакомые и, однако же, пока неведомые слова, сложатся в рисунок тех самых розовых соцветий, заблагоухают, залопочут ручьем, загрохочут громом — и явится на свет вечное, ради чего стоило жить и после чего не страшно умереть (хотя, конечно, все равно страшно, а может быть, даже

еще страшнее, чем прежде)... Верю, что великого поэта подобное чувство посещает по некоему графику, то ли согласованному, как свидание, между ним и музой, то ли стихийному, как снегопад посреди мая. Возможно, прозаикам тоже не приходится ждать волшебной минуты десятилетиями: вдохновение перешло у них под воздействием тренировки в подобие условного рефлекса, и каждый вторник, среду (и т. д.) они испытывают прилив сил, мысль просится к перу, перо к бумаге, в результате с накоплением количества нарастает и качество (под коим здесь понимается не столько уровень творения, сколько трансформация ничего в нечто). А каково литературоведам, вторичным по самой своей функции, пажам, для коих прикосновение к шлейфу Великой Литературы — это уже, казалось бы, и честь, и радость? Прежде чем задумать свою главную или неглавную книгу, им приходится ждать, чтобы главные (или неглавные) книги написали другие: поэты, прозаики и драматурги. Испытав восторг сегодня, литературовед изъяснит его не завтра, не послезавтра, а много позже, когда под непосредственность первого чувства лягут опоры мемуарных фактов, амортизирующие пружины оговорок, мотивировок и прочих дипломатических подоплек. Кто поверит, что и нам наперерез может выбежать из-за поворота внезапно пробудившаяся муза и кинуться на шею с отвагою влюбленной девушки?

Неисчислимы анекдоты о замедленной реакции, которая оборачивается репликою невпопад или поступком некстати — фольклорной пляской на похоронах. Литературовед и есть такая замедленная реакция (жираф, о чьей затормо-

женности сочиняются анекдоты). Но обобщения мои, пожалуй, излишне общи. Я ударился в теоретическую проповедь, хотя собирался начать просто: с лирической исповеди. Что, мол, выпало мне счастье первым из литературоведов читать — с разрешения Елены Сергеевны, вдовы Булгакова, — «Мастера и Маргариту». Что, мол, ошеломлял меня роман каждой строкой, каждой главой — по мере углубления в текст, в сюжет. И окончательно ошеломил своим «интегральным» результатом... Это был бы искренний отчет о случившемся, притом весьма удобный: комментарии излишни, как говорили в те времена, когда комментарии были действительно излишни, поскольку могли завести куда-нибудь не туда. И все-таки «ошеломлял» — это уж слишком просто. Тогда, в июньские дни шестьдесят второго, дело обстояло чуть-чуть по-иному. Ошеломление, понятно, было. Однако и всякого-разного другого было предостаточно, и оно, это всякое другое, вступало между собой (внутри меня) в необычайно хитрые взаимоотношения.

От начальной главы у меня остались в памяти два-три ощущения, во многом объяснимые ритуальной обстановкой чтения (глубокое одиночество «чтеца» на фоне старой мебели: трюмо, секретер, будуарный столик, а над всем этим портрет Булгакова с покрасневшими глазами и перевязанной головой). Первое: неповторимая свобода этой неиспорченной русской речи, почти осязаемое авторское дыхание, внезапные, как зарница, инверсии и неточно поставленные слова, неловко сколоченные предложения, от которых появляется эффект сверхчеловеческой, надчувственной точности и ловкости. Второе

ощущение — брезгливо-брюзжащее, с подразумеваемыми «ну и что?», сквозь которые просвечивает успокоительная идея: «Такое у нас бывало — и нечего шум поднимать! И форма традиционная: обозреватель среди обозреваемых. И тема не первой свежести: слабости общественного питания; что же касается небывало жарких закатов, то и они, сколь ни странно, уже известны мировой литературе...»

Как всякий читатель, я жаждал новизны, сенсации, острых переживаний, непривычного. Но одновременно, как всякий читатель, был в глубине души конформистом, любителем покоя. И пытался поначалу оказать «Мастеру» посильное сопротивление — или даже полемический отпор. То ли еще, дескать, видывали мы в нашей литературной Атлантиде! Вплоть до нечистой силы.

Но нечистую силу я, пожалуй, задевал напрасно. Стоит помянуть черта — а он уж тут как тут... В этом конкретном случае черт повлек меня за собой, в пучину невероятного. Надо мной бушевали грозы и сверкали молнии, сквозь них таинственным образом, никуда не уходя, светила луна, нанизанные на ее луч происшествия рокировались друг с другом во времени и пространстве по произвольной программе, которая, впрочем, подчинялась фантазии человека, чей портрет висел сейчас у меня над головой. Ординарное лицо — не тянет ни на Шекспира, ни на Пушкина. Нет, не взяли бы его Брокгауз и Ефрон в «Библиотеку великих писателей», на пять — десять персон сервированную. Или все-таки взяли бы?

Завораживало меня в романе еще и экспе-

риментальное начало. По некоей загадочной ассоциации «Мастер» напомнил мне «Фальшивомонетчиков» Андре Жида — волнующий эпизод анархического юношеского чтения, который чаровал неискушенного читателя формальным новаторством, симбиозом художественного произведения с историей «производственного» процесса, результатов творчества с творческой лабораторией. Эту двуплановость я встречал также у Зощенко в незавершенной журнальной публикации «Перед восходом солнца», у забытого Вагинова в «Трудах и днях Свистонова». И ее же демонстрировал Булгаков — на один манер в «Театральном романе», на другой — в «Мастере». Наконец — диковиннейшая штука, — от «Мастера» веяло научно-фантастическим модерном — не книжным, а житейским: как-никак именно на конец пятидесятых — начало шестидесятых пришлись газетные стрессы вокруг летающих тарелок, пришельцев, неземных цивилизаций, телепатий, снежного человека. Я и сам наблюдал на горной реке под перевалом Аламедин в Центральном Тяньшане высоко в горах посреди ночи ровный белый, звездного колорита огонь. В другом случае в отрогах Западного Тяньшаня, на ослепительно голубой Коксу, за полночь, на противоположной стороне ущелья (лучше сказать, пропасти), там, в полусотне метров от нас, альпинистов, зажегся за грохочущей рекой фосфоресцирующий круг того же звездного, немигающего колера — огромный фонарь над входом в преисподнюю. Так вот, на «Мастера», как луч светила, еще не успевшего выйти из-за гор, падал — не вообще, а в моем восприятии — отблеск потустороннего мира.

Богоискательские (или богостроительские) настроения то и дело опровергала трезвость филолога, четко улавливая фельетонный фальцет авторского голоса. И, понятное дело, от крайностей, к коим по сей день отношу посвящение Булгакова в Шекспиры, от сотворения из «Мастера» Библии спасал меня — хвала богам — релятивизм (или, по-иному, иронический скепсис), поддерживаемый самим булгаковским романом.

«Мастера» я читал в машинописном варианте; маленький томик, забранный в коричневый коленкор, с гладкими, чуть пожелтевшими страницами хотелось называть не иначе как фолиантом, мысленно подрисовывая ему (и второму такому же томику — второй части романа) золотой обрез, рельефное тиснение, а по возможности даже драгоценные инкрустации. Вообще роман воспринимался тогда как рукописная книга со всеми вытекающими отсюда антикварно-музейными последствиями.

«Мастер» был отлично перепечатан, профессионально, но «некондиционно», и потому вызывал у меня непроизвольную настороженность (что поделать против подсознания, вышколенного полудюжиной редакторов, обкомами, цензорами и проч.). Чудился мне в романе некий альбомный изыск, некое «для узкого круга», «для своих», «для любителей». Остроумие Булгакова казалось камерным — на фоне громогласного, газетного, откровенно фельетонного ильф-петровского смеха. Библейские фантазии вызывали желание осадить автора, квалифицировав их как экзерсисы, а его как ученика по классу изящной словесности при профессорах Гюставе Флобере и Анатоле Франсе.

Уже тогда, в эти первые встречи с «Мастером», скептическому сдерживанию внутреннего «захлеба» сопутствовало восхищение Евангелием от сатаны — и виртуозностью стилизации, и самим этим замыслом — увидеть историю Христа с позиций его оппонента. И булгаковский юмор пробирал до самого нутра — и скорбь, тоска, сострадание подкатывали к горлу. Но позитивные эмоции расцветали сами по себе. А на параллельном курсе, не пересекаясь с восторгами, развертывалось осторожное: «Надо еще посмотреть...» да «Надо поглубже разобраться!». Ну еще бы: взять и принять «на ура» нечто неапробированное — ладно бы только критикой, но даже и полиграфией...

Войдите в мое положение. Никем не читанный роман. Восторженная вдова, чье мнение при данных обстоятельствах не должно учитываться: оно явно предвзятое. Сумятица в голове от всего непривычного, необычного, ослепительно прекрасного, комедийного, трагического, загадочного, что обрушивается на булгаковского читателя.

И ни одного советчика, чьи соображения могли бы вернуть мне внутреннюю гармонию, здравую мысль, усовестить или одобрить. Убедить, что я не спятил. Ладно, бог с ними, с советчиками, — даже о слушателях-то сперва невозможно было мечтать. Это уж потом обеспечил я себе группу содействия и сочувствия — из тех друзей своих, кто внимал моим пересказам «Мастера» со включением многострочных и даже многостраничных выписок из романа. А также из тех счастливцев, кого Елена Сергеевна по моему ходатайству допустила до чтения —

там, у себя в храме, под портретом и рядом с трюмо...

Принявшись за конспектирование «Мастера», я вышел на второй круг критико-эстетической рекогносцировки, название коего — осмысление. Быстро заполнялись десятки страниц сюжетом «первоисточника» вперемежку с цитатами. Зато вторая половина моей толстой тетради, предназначенная для аналитических выкладок, пустовала. «Первоисточник» шел высокой штормовой волной — ну прямо-таки живопись Айвазовского, с пенными завихрениями поверху. А мысли, хотя и появлялись, были не по ситуации простоваты... Напомню, что поколение литературоведов, подоспевшее к началу шестидесятых, получило в учебных заведениях сталинских времен оглушающий заряд догматизма; паралитическое действие этой отравы было, конечно, ослаблено Двадцатым съездом партии, но разве под силу ортодоксальному гуманитарию преодолеть пропасть невежества в укороченные сроки, под ретивым лозунгом в духе пятилеток: «Дадим то-то и то-то настолько-то быстрее!»?! Да, старыми средствами новых проблем не поднять. А нужные, новые слова обходили меня стороной. Я маялся, мучился, клеймил позором себя, своих наставников — и наконец все-таки начал, в духе тридцатых годов, «гнать вал» чего попало (навстречу вышеупомянутому айвазовскому валу). И легли на бумагу вымученные строки о том, что «Мастер» высококачественное произведение, достойное занять место в первой десятке лучших советских романов. Фраза, справедливость которой может идти в сравнение разве что с ее же (фразы) вопиющей нелепостью. С одной сто-

роны, кто будет ныне отрицать, что «Мастер» — шедевр, одна из вершин отечественной (а может быть, и мировой) прозы. И кто, кстати, оценит мою тогдашнюю отчаянную смелость: взять на себя риск решений, коронований и приговоров на общечеловеческом уровне, от имени (хотя и не по поручению) народа?! Свидетелей не было, оценивать некому!.. С другой стороны, этот иерархический, подобострастный способ мышления! Дети эпохи, осененной именем и делами «великого вождя» (не будем здесь подбирать этим делам и этому имени адекватные эпитеты), мы привыкли осмысливать все культурно-творческие, научные, литературные явления по принципам военных структур: на каждую группу людей, числом, скажем, поболе десяти, полагается один главный, а на каждую группу таких главных — один более главный, а на десятку более главных — наиглавнейший. В физиологии правящий пост принадлежал Павлову, в литературе — Горькому (а в поэзии — Маяковскому), в театральном искусстве — Станиславскому, и т. д. Дабы не оскорблять память перечисленных выше людей, чьи имена освящены заслуженным почетом, назову уже совершенно отдельно лидера советской биологии Лысенко — его пример как раз наилучшим, наияркайшим образом обнажает порочность военных построений в духовных областях жизни...

И вот Булгаков украсил своим именем эту пресловутую десятку, рядом с Шолоховым и другими почтенными представителями хрестоматийной когорты. Хотя без указания места, в чем таился, как я понимаю сегодня, протест против сталинского канона, согласно которому

списки *соратников* обязательно несли скрытую дворцовую информацию: кто на нынешнем этапе истории в фаворе, а кто — в опале, кому мойры сулят возвышение, а кому — отставку. И вот где-то в подкорке подняла свою бунтарскую голову ирония — и пренебрегла заведенными правилами.

Кстати, перечень общепризнанных корифеев — он ведь был не простым обобщением, но и камуфляжной операцией: он усреднял, упрощал, «натурализовывал» «Мастера»: вот он значится в одном ряду с другими и, посмотрите, ничуть не «высовывается».

Какие же перечни имен были под стать «Мастеру» по гамбургскому счету, без оглядки на внутреннего и внешнего редактора? Елена Сергеевна энергично выстраивала передо мной — да и перед другими, полагаю, тоже — железный строй допустимых ассоциаций: Достоевский, Гоголь, Пушкин, ну, предположим, Гете и Шекспир... Лица иного ранга в список Елены Сергеевны не допускались. Слушая панегирические речи вдовы, я откровенно посмеивался. Комизм ситуации состоял для меня не столько в диспропорциях сопоставлений, сколько в атмосфере, на фоне которой дополнительный том приобщался к «брокгаузовской» классике, облеченной в вечные кожаные переплеты. Мы с Еленой Сергеевной сидели за круглым мраморным кухонным столиком, под афишей «Водка — враг, сберкасса — друг» и распивали чай. А в это время перекраивалась мировая литература! Как бы в подтексте нашей беседы. Тут было над чем призадуматься и над чем посмеяться! И я призадумывался и посмеивался. Все-таки согласитесь,

что путь из непризнанных в классики — нешаблонный. Что наблюдать зарождение этого процесса приходится не каждый день и не каждому. И что сразу определить: ага, вот он, этот процесс, начался — задача специфическая.

Конспектируя «Мастера», я все еще «разводил» Булгакова — и классику. Со спокойным упрямством чиновника, твердо знающего: по сию сторону черты — высокое начальство, *номенклатура*, а там, вдали, за рекой — все прочие. Но за пределами рабочей комнаты моя осанка и, главное, самооценка круто преображались. Недавний скептик и клерк, сдержанный, как англичанин из традиционных анекдотов, становился вдруг оратором и энтузиастом; пропагандируя роман налево и направо, он буквально изрыгал пламя, опаляя скептиков. Он хватал за пуговицу любого потенциального собеседника и заговаривал его до полусмерти, блуждая по темным лестницам в курительных апартаментах Ленинки. Он засыпал с «Мастером» на устах и видел тематические циклы сновидений: о том, как булгаковский роман, поднимаясь со ступеньки на ступеньку, добирается, возвышается наконец до типографского шрифта...

Вот пришло нужное слово: «возвышается»... Когда наша высокогорная экспедиция путешествовала по Центральному Тяньшаню, мы выходили иногда на вершины, никак не обозначенные на картах; среди них, уверен, были и шеститысячники, может статься, даже семитысячники. В те минуты никакой роли не играло для нас, имеет ли этот пик, гордо вознесшийся над целым миром, какую-нибудь регистрационную этикетку, оценен ли его альпинистский престиж в бал-

лах международных классификаций, побили мы своим незарегистрированным восхождением чей-то рейтинг, или, наоборот, этот заочный рейтинг поразил, точно карающий умозрительный меч, грешных нас. Мы стояли на вершине — и выше нее не было вокруг ни одного клочка земли, ни единой точечки... Я парадоксально совмещал чувства литературного чиновника и этот «комплекс Икара», вопреки всем преградам вкусившего недосягаемую для других высь.

И вновь апологетический пафос разрешался критицизмом. Чем больше Елена Сергеевна умилялась портрету Аннушки, пролившей масло, тем сильнее он меня раздражал. То ли как раз этой своей портретностью, своей зависимостью от конкретных булгаковских ситуаций. То ли «наводимыми» на него аплодисментами, атмосферой организуемого со стороны читательского обожания (что-то напоминающее анонимный панегирик самому себе). Хотя, конечно, понимал и понимаю, что Булгаков ни в малейшей степени не ответственен за доброе (или пускай даже восторженное) отношение Елены Сергеевны к его наследию. И что Елена Сергеевна не ответственна за мои наблюдения, зачастую ошибочные... Под знаком «минус» воспринимался весь цикл эпизодов, связанных с управдомом Босым и проходимцем Дунчилем. Слишком здесь много личной обиды и вражды, такого, что позволяет обвиняемым отвести кандидатуру присяжного заседателя как лица заинтересованного, небеспристрастного, — нечто похожее я испытал потом при чтении очерка прекрасного писателя Виктора Некрасова о жителях дома на Андреевском спуске, 13, которые выказали при очер-

кисте недостаточный интерес к автору «Дней Турбиных». Схожего оттенка протест поднялся у меня в груди (как выражаются приключенческие герои) при встрече с буфетчиком, рассуждающим об осетрине второй свежести. Спору нет, сама по себе перепалка по проблемам осетрины написана виртуозно, почему и зачислена в ходовые афоризмы нашего продовольственно озабоченного времени. Но что подумали бы те же приключенческие герои — да хотя бы эталонный законодатель рыцарской чести д'Артаньян — о возможности поединка, пускай словесного, между персоною в ранге Воланда и ничтожным буфетчиком. Они бы на корню пресекли даже допущение такой возможности, не говоря уже о самом поединке. Ну не логический ли дисбаланс: сатана, призванный в роман (да и вообще в литературу) ради решения эпохальных, кардинальных, общефилософских проблем, вовлекается вдруг (прямо-таки видишь, как его за локоток хватают, что-то на ухо ему нашептывают и утаскивают «налево») в разбирательство «административно-хозяйственных» преступлений?! Сведением счетов это не назовешь, но фельетонный гнев здесь все же, думаю, превышает предел необходимой обороны...

Мечта мастера о вечном покое по-человечески понятна. Но уверен, что активный человек, будь то любитель авантюрных романов с их однозначными финалами или суровый противник красивых элегий, разделит со мной тоску по иной развязке, может быть, более примитивной, но тной. Слишком уж все мы сегодня жаждем счастья — для себя, для общества, по меньшей мере, для героев хорошей литературы...

Растолковывая себе эту ситуацию: почему первое впечатление о «Мастере» не вылилось у меня — сразу же, тогда же — в книгу, я все время озираюсь на свое внутреннее сегодняшнее чувство. А именно: что в этот храм входишь, как романист входит в свой роман, ощущая его реально существующим куском жизни, с темными, неизученными закоулками, с поворотами, никак не зависящими от сочинителя.

Глава I

ЛАБИРИНТЫ ЗАМЫСЛА

ДЕБЮТ НЕИЗВЕСТНОГО

Завязка «Мастера и Маргариты» — классический образец жанра завязок. Можно сказать, эталонный: в ней есть все признаки хорошего начала, познакомившись с которым каждый непременно пожелает читать дальше. Обрисовке исходных обстоятельств отдан самый минимум штрихов и времени — не больше, чем в шекспировской драме выделяется под исходные ремарки, под обрисовку комнаты или зала, куда сейчас войдут действующие лица. И сразу же за быстрой экспозицией у Булгакова появляются, как в шекспировской драме, эти действующие лица. Мольберт живописца поспешно отодвинут и забыт, наспех накиданный пейзаж отправляется в этюдник, потому что уже слышны голоса — и слова, берущие за душу.

Кто бы ни внимал Ивану Бездомному и Берлиозу в их богословском споре на Патриарших прудах, вряд ли он поставит под сомнение про-

граммную функцию диалога, в котором контрастно соседствуют принципы и мелочи, вечность и суета, схоластический диспут и литературная кухня. В дальнейшем этой коллизии предстоит принимать все новые и новые формы, передавая зримыми картинами суть авторского замысла.

Иван Бездомный и Берлиоз оказываются лицом к лицу с проблемой: существовал ли на свете Иисус? Поэт еще раньше изложил свою точку зрения письменно, в атеистическом опусе, и она просто повторена автором. А редактор обрушился на нее устно, во всеоружии присущей ему эрудиции. Но и на сей счет мы получаем сведения из третьих рук, через пересказ. Завязка как бы не желает допустить читателя до прямых контактов с действующими лицами. Может быть, потому, что ее намеренно насмешливому тону, ее паясничающему, пританцовывающему голосу повредили бы протокольные подробности. А может быть — из заурядной предвзятости автора, без которой, по правде говоря, невозможна сатира, из нелюбви к Берлиозу, из неуважения к Ивану, из сочувствия справедливости, олицетворяемой Иисусом.

И тут мне хотелось бы, опережая события, остановиться на одной важной особенности явления первого; оно акцентирует наше внимание на юридической неправомочности обоих собеседников: Иван и Берлиоз основываются в своих суждениях об Иисусе — существовал он на свете или не существовал — на литературе, то есть, по понятиям права, на догадках, слухах. Любой компетентный суд присяжных отверг бы показания таких свидетелей, да и самих этих свидетелей, обратившись за помощью к очевидцам.

Одну-единственную фразу «от себя» дано произнести Берлиозу, поучающему Ивана, как следует понимать догматы Священного писания. «Нет ни одной восточной религии... в которой, как правило, непорочная дева не произвела бы на свет бога. И христиане, не выдумав ничего нового, точно так же создали своего Иисуса, которого на самом деле никогда не было в живых». В этой фразе, дающей формально-научную трактовку евангельских событий, уже намечена главная коллизия «Мастера». Между романтической истиной и псевдореалистической ложью. Поди, впрочем, разберись, где тут романтизм и где реализм, когда перед тобою вопрос вопросов, тема тем и песнь песней: как все было «на самом деле»? Каково жизненное наполнение легенды об Иисусе? На какой процент (или долю процента) права эрудиция, вещающая устами Берлиоза?

Все мы сильны задним умом. Но думаю, что и сама по себе фраза Берлиоза так точно артикулирована и составлена, так аккуратно извлечена из пространного монолога — вроде бы дежурная, среднестатистическая проба, — что никак нельзя приуменьшать ее значение в системе завязочных подробностей. Вот они, позиции, на которые вскоре обрушится атака пока не названного противника, — таково предгрозовое томление читательской души и такова событийная последовательность. Несколько строк, закругляющих лекцию Берлиоза, и — явление второе — «в аллее показался первый человек».

Далее осмеиваются «сводки с описанием этого человека» — те, что «впоследствии» «представили разные учреждения». И вот уже перед нами

новый портрет, собранный по кускам из старых: где-то по принципу «наоборот», «от противного», а где-то на компромиссных началах, но в основном — по фасонам классики. Это из ее гардеробов позаимствован серый берет, как мне представляется, дюреровского покроя, из ее прихожих — трость с черным набалдашником в виде головы пуделя, неуловимо цитатный кивок на «Фауста».

Конструирование сводного портрета — процедура вроде бы серьезная, скрупулезный аналог следственных экспертиз, оттуда и лексика протокола, «акта», криминалистического документа («третья лаконически сообщает, что особых примет у человека не было»), оттуда и сама манера обращения с персонажем как с допрашиваемым, коему вот-вот скажут: «А ну-ка повернись, сынку!» — правда, без малейшего добродушия в голосе, скорее с каким-нибудь солдафонским нахрапом, так, что только и жди последующего: «На-ле-во! Шагом марш!» Но вместо ожидаемых полицейских обмеров, обвесов и магниевых вспышек во славу судебной медицины и пророка ее Бертильона происходит вдруг шутейный надлом ситуации (и, соответственно, интонации), голос герольда, докладывающего властям свои наблюдения, дает петуха — и появляется словцо, смазывающее торжественность ритуала, финальная, подытоживающая дефиниция: «Словом — иностранец». Этот «иностранец» в корне меняет дело. Гротеск, накопленный предыдущими строками, вполне мог обратить свою энергию на службу церемонно-трагическим перипетиям готики, на ужасы неоромантизма, а ля Эдгар По. И вдруг — «иностранец». Но именно такой «иностранец»

импонирует изобразительному поиску нервной булгаковской прозы. Он здесь даже более чем свой, он знаменует присутствие озорной силы, способной оконфузить чопорность любого иерархического ранга. Он представительствует от имени Ее Величества Пародии, выполняя ее поручения, а по сути дела превращаясь в нее, отождествляясь с нею, преображая в комедийное действо весь предшествующий забубенно бюрократический обряд.

Полифония завязки «Мастера» проделывает новый вираж несколькими строками дальше, когда иностранец рассматривает место действия с какой-то, я бы сказал, полководческой, наполеонической надменностью: «...Иностранец окинул взглядом высокие дома...» и т. д. Только-только состоялся первый выход пародии. Только-только она заискрилась, зарезвилась, позволив себе маленькие, но каверзные вольности с иностранцем, а вернее, с его отражениями в психике зрителей («Немец», — подумал Берлиоз». «Англичанин, — подумал Бездомный, — ишь, и не жарко ему в перчатках»). И вот уже легкокрылый мажор поменялся на медлительный, с темными подтекстами минор, и где-то за кулисами, невзначай, вздохнул траурный марш, и повеяло откуда-то кладбищенской пронизывающей сыростью. Но вся эта метеорология земных эмоций с ее июльской жарой и могильной прохладой отступила вглубь, на задний план, когда тот, кого и представляет нам явление второе — ибо оно и есть его явление, — стал примерять этот мир к себе, со своими *тамошними, надмирными* критериями. Может быть, кому-то и покажутся мимолетными ужимками залетного ту-

риста эти взгляды, эти прищуры и усмешки? А по мне, иностранец ведет себя именно как иностранец, полагая своей страной внеземные пределы, своими проблемами априорные этические догмы, своим временем безвременье вечности. И весьма многозначительна его краткосрочная передышка на скамейке близ Патриарших прудов перед вступлением в поединок, который хотелось бы назвать Турниром Идей, ан не выходит: не Идеи с Идеями на нем сойдутся в противоборстве, а Схоластика с Живой Правдой, или с Неподдельным Чувством (что, собственно, одно и то же для Булгакова). Тайм-аут персоны такого ранга, как Воланд, берут во имя мировоззренческих целей. И Воланд поступает в соответствии со своим саном. Оглядывая округу, он на самом-то деле устанавливает в нашем мире приличествующий его целям координатный порядок.

Боюсь прослыть апологетом (или, допустим, адептом) школярской премудрости. Но напор первого впечатления сильнее резонов типа «а что скажут другие?». Воланд, отдыхающий на скамейке, — землемер за работой. Только не землемер, а Землемер — с большой буквы. И большая буква ему присвоена сразу в двух смыслах. Во-первых, с указанием на масштабы и природу его объекта: не сотки дачных участков он «нарезает», не километры проселочной дороги отсчитывает, он изучает обитель рода человеческого. Дух ее и сами обитатели — вот что его интересует. А во-вторых, он Землемер высочайшего, условно говоря, маршальского звания и положения. В таком же ключе другой прославленный персонаж мифологии подчас именуется Учите-

лем. Два ремесла, два «ремесленника» — или два монарха...

У Воланда на Патриарших нет с собой ничего, кроме трости. А мне чудится астролябия в его руках. И водружает Воланд посреди Москвы свои перпендикуляры, а они, отразившись в глади прудов, тонут, чтобы там, по ту сторону подсекшей их плоскости обратиться в свою противоположность. Плюсы меняются на минусы, из чисел извлекаются корни, возникают мнимые величины. И, прокрутив весь этот математический (но в большей степени этический) калейдоскоп, Воланд усмехается. По виду его не сказать, что он занят был только что расчетами. Но ведь усмехается-то он не зря... Оттого так нарочиты его слова, обращенные к двум спорщикам: «Извините меня, пожалуйста... что я, не будучи знаком...» Добро бы лощеный хлыщ таким манером втирался в доверие к прогуливающейся по парку девице. Перед нами, однако, фигура иного пошиба.

Настораживает, если вдуматься, самый акт и факт приставания. Наличествует в этом акте некая агрессивность, рассчитанная на много ходов вперед. Именно поэтому она и выглядит сперва так мирно, превыше всего напоминая тактический прием, именуемый авторами авантюрных романов «заманивание в ловушку»: «Если я не ослышался, вы изволили говорить, что Иисуса не было на свете? — спросил иностранец...»

Первый круг вопросов — пристрелочный — позволяет Воланду завлечь собеседников на удобную для него территорию и обречь на риторику в духе их убеждений, вполне, кстати сказать,

искренних. На стороне Воланда — инициатива, удостоверяющая его причастность к закулисным механизмам событий. Управляет ли ими Воланд или просто знаком с «машинистом», состоит у того в услужении или сам норовит подчинить его себе — вопросы наивные, поскольку состряпаны на уровне человеческого разумения. Тогда как там зависимости существуют иные, иерархии трансцендентальные (не напрасно ведь Воланд выбрал себе когда-то в собеседники не какого-нибудь земного до мозга костей материалиста, Эпикура или, скажем, Дидро, а самого Канта, более других приблизившегося к постижению гипотетического сверхинтеллекта). Этих подчинений и соподчинений людям не понять — и понимать не нужно. Таков один из важнейших уроков главы первой. Но высказан другими словами и — и как бы не о том: «Никогда не разговаривайте с неизвестными». То есть не вступайте в контакты с полномочным представительством великой *неизвестности*, всего, что прячется от нас — подобно второй половине Луны, — хотя и доступно подчас, будто вон та спичечная коробка на подоконнике. Инициатива, повторяю, в руках Воланда, и пользуется он ею с непринужденной ловкостью: это виртуоз мистификаций, теологических, бытовых, балаганных, вселенских — и даже первоапрельских шуток, какими забавляются школьники на переменах. Получив запланированную реакцию, он снова делает меткий ход. Начавший первым должен выиграть — хотя бы уже потому, что торжествует его стратегия. А она, как мы помним, строится на закулисном знании, на чтении подтекста, смысл которого доступен Воланду, но не-

доступен Берлиозу: симпатические чернила рассчитаны на профессионалов. И Воланд, провоцируя, наслаждается глумливым ерничеством («...Я так понял, что вы... еще и не верите в бога?.. Клянусь, я никому не скажу»).

В Воланде контрастно совмещаются черты всеведения и неведения. С одной стороны, его знания превосходят потенциал всех академий мира, и с подобной точки зрения любая человеческая проблема для него — пустяк: «...подумаешь, бином Ньютона!» А с другой — он вынужден пополнять свои информационные запасники по схемам, какими пользовались в тридцатых годах иные начальники: собирать компрометирующий материал, выспрашивать у собеседников, как и о чем они думают. С одной стороны, он видит Берлиоза с Иваном насквозь. С другой — «по мелочам» вытягивает из партнеров улики. С одной стороны, он выходит на обобщения с непринужденностью монарха, озирающего свою бескрайнюю империю. С другой — размениваться на мелкую суету наводящих вопросов. С одной стороны, он разговаривает таким тоном, словно бы заранее известны все ответы, и слова произносятся ради формального заполнения времени. С другой — он ведь все-таки разговаривает. Значит, зачем-то это ему нужно?!

Нечто от пророка, из тех, кто свободно исчисляет как ретроспекцию, так и перспективу, как современную ситуацию, так и ее отпавшие варианты, как общечеловеческие катастрофы, так и интимное счастье. Нечто от мессии и священных книг. Нечто от инопланетянина нынешней фантастики. Вот составляющие Воландова образа, которые перекрываются одним по-

дозрением (подтвердись оно — и мигом исчезнет, как сон, как утренний туман, все ранее сказанное). А именно: Воланд — актер, и его поведение — игра, сценическое действо, направляемое извне, свыше. Фигура же режиссера остается для нас в тумане многоточий. Даже и догадка о том, что он, дескать, посланец свыше, — чисто инерционный способ восприятия: раз начальство, значит, «над». Кстати, не исключается ведь и другая субординация, полярно противоположная, согласно которой ниточки, приводящие героя в движение, закрепляются где-то «под», в руках *нижестоящих*, пребывающих на тех ступенях, что уходят в недра преисподней, на тронах обратного отсчета. Но не сам ли Воланд является князем тьмы и проч.?

Вполне допуская, что богословие располагает исчерпывающими сведениями о расстановке сил в лагере нечистой силы, отмечу сознательную позицию невмешательства в адовы иерархии, принятую литературой. Только титаны, осознававшие себя титанами: Мильтон, Данте, Босх — дерзали приблизиться к этой проблеме. И отступали на линию обороны, начертанную Библией. Признавая, что сатана реален в той же мере, что и ее главный персонаж, Библия скупится на конкретные штрихи. Одни намеки да недомолвки. Предъявлять своим слушателям панораму двоеборства, наподобие тех, которыми развлекалась античная мифология, Священное писание не рискует. А литература следует за Библией: здесь в ходу идея неопределенности. Представитель ада фигурирует под плащом без погон, под романтической накидкой, чья темная ткань может с равным успехом прятать под своими склад-

ками, условно говоря, и короля, и министра, и смиренного исполнителя, офицера в наискромнейшем ранге. Важно, однако, что это *полномочный* представитель, то есть, по-иному, такая часть, которой дано выступать от имени целого — и выполнять головоломные задачи, посильные, казалось бы, только целому. И тогда не нужна ни автору, ни читателю мишура должностей и званий, вся эта мелочная анкетная суматоха. На первый план выступает то, ради чего герой пришел в произведение. Словесно-стилевая среда, определяемая этому герою, как показывает статистика, это высокая эпическая поэзия, поэзия в Аристотелевом понимании, аристократически отделяющая себя от обыденного гекзаметрами, пятистопными ямбами и — заоблачной позицией. Входя в сей художественный контекст, герой Булгакова автоматически принимает на себя большую ответственность: он вступает в конкуренцию с инфернальными персонажами Данте, Мильтона, Гете. И в то же время готов, поддавшись соблазнам прозы, породниться с лукавыми обозревателями вроде лесажевского Хромого беса.

Постоянный, повторяющийся от романа к роману признак «прозаического» (готического, «шагреневого») сатаны — это тайна. Проведена — резким росчерком авторской фантазии — граница между видимым и невидимым, дозволенным и недозволенным, интеллигибельным и гибельным. Что здесь — то дано нам в ощущении. А что *там* — тайна, неизвестность, окантованная (от слова «Кант»!) эластичными линиями, которые могут отступать вглубь, поддаваясь натиску человеческого любопытства, но

никогда не размыкаются. Игра с тайной в «инфернальных» романах — залог сюжетного развития. И можно было бы усмотреть в этом симптомы приключенческой облегченности, если бы не философский подтекст, который проглядывает сквозь недоговоренности. В сущности, каждый «инфернальный» сюжет — и в готическом романе, и в гоголевском «Портрете», и в «Портрете Дориана Грея», и в «Шагреневой коже» — это трагическая попытка человека объясниться с судьбой, со своим будущим, с великой загадкой, простирающейся перед всеми нами. Или, попросту, дополнение к афоризму: «Человек предполагает, а Бог располагает», — дескать, кабы один только Бог...

Проза авантюры сочетается в практике Воланда с прозой жизни. Почему? Потому что булгаковская фантазия давно «зациклена» на «гримасах быта». Потому что Булгаков по дарованию — сатирик, потому что материал, избранный писателем для романа, напрашивается на «низкие» штили. Потому, наконец, что даже сугубо интеллектуальный факт, гротесковое допущение о визите сатаны в Москву начала тридцатых, вступает в противоречие с воинственно-атеистической атмосферой времени и места. Дух зла и дух конкретно-исторической ситуации формируют контраст, который практически не может разрешиться иначе, кроме как в иронии...

Уже завязка «Мастера и Маргариты» несет на себе неизгладимую печать этой коллизии: встреча нечистой силы с прозой (жизни и жанра). Начинается взаимодействие двух субстанций еще с визитной карточки эпиграфа: «Я — часть той силы...» Цитата мгновенно срабаты-

вает, заинтересовывая нас — и сохраняя при этом неприкосновенность своей загадки. Вновь и вновь вспыхивает в первой главе тайна пришельца — его облика, его миссии. Он утверждается в наших умах этаким символом агностицизма. Маска? Никоим образом. В комедии дель арте маска просто фиксирует неподвижность характера. Маска в детективной транскрипции — чье-то вре́менное авантюрное пристанище. Воланд же не являет нам застывшего характера, интересного именно как «характер» (или как «застывший»). И уголовной карьеры — не в пример двум литераторам — мы за ним тоже не предполагаем.

Роковая угроза заголовка: «Никогда не разговаривайте с неизвестными» по ходу главы несколько раз повторяется: повествование упорно твердит: «неизвестный», «неизвестный». И случайная характеристика, буквально подвернувшаяся под руку, оборачивается юридическим званием, сюжетной функцией или даже официальным титулом. Удивительно ли? Да нет, нет же, естественно (насколько возможно естественное в мире сверхъестественного). «Неизвестный» вполне умышленно фигурирует под уголовно-протокольным прозвищем: дабы провозгласить свою причастность к великой неизвестности Причин и Следствий, к торжественной загадке, именуемой Связь Времен. Олицетворенная тайна, представительствующая от тайны всеобщей.

Вопрос о повествователе — кто же он? какова его точка отсчета? — остается нерешенным. Можно только подозревать, что Воланду открыты замыслы этого повествователя и что

их контакты вершатся скорее всего по схеме диалога, и что на диктат никто из высоких собеседников не покушается — во всяком случае, в настоящее время, когда завязались события на Патриарших прудах.

Человеческая конкретность Воланда проявляется в сверхчеловеческом: его эрудиция — безгранична, теологическая подготовка — безупречна. Он читает чужие мысли «прямо с листа», как великий музыкант ноты. Он располагает исчерпывающими фактическими сведениями о прошлом и свободно путешествует по лабиринтам будущего. Остается неясным (или невыясненным) только одно: участвует ли он персонально в строительстве этих лабиринтов? Менее отчетливы отношения Воланда с настоящим. И это понятно. Представим себе иную картину: текущий день известен Воланду, как таблица умножения. Тогда окажется праздным капризом его поездка в Москву, скучным повторением пройденного — вмешательство в судьбу мастера, пустым звуком — сатирические пророчества, садистским мучительством — кары, обрушиваемые на тех, кто — в теории, в фаталистическом плане — уже наказан. Но нет, с неподдельным любопытством выслушивает он и монологи Берлиоза, и скандальные пассажи Ивана Бездомного, живо реагируя на каждый проблеск индивидуального (или социального), словно бы эти, как бы внепрограммные, детали бытия являлись для него откровением. Бродит в жилах Воланда исследовательское беспокойство — и это при громко заявленном философском детерминизме, каковой не позволяет человеку ни на сантиметр сойти с заданной дорожки.

«Неизвестный» то и дело «работает» под вульгарного «незнакомца» авантюрной литературы, бродягу, который вот-вот смоет грим и явит изумленной толпе лицо Шерлока Холмса. Воланд, однако, сохраняет за собой «партию» «неизвестного», удерживается от падения в пропасть беллетризации — иначе читатель сразу же бы его дисквалифицировал, разжаловав — на уровне подсознания — в очередные управдомы советской сатиры, среди которых довелось подвизаться даже Остапу Бендеру. Ни до управдома, ни до сыщика Воланд не «доигрывается». В своем актерстве он великолепно соблюдает чувство меры и чувство роли, ставящей его — по сюжету — над конкретными управдомами и столь же конкретными сыщиками.

Объединяет в цельном образе черты величавого «неизвестного» и плутующего «незнакомца» Воландова ирония. Разведывая и выведывая, узнавая и познавая, он в то же время, как уже говорилось, заранее все ведает и все знает. Именно с этой позиции и судит своих собеседников. Однако, даже всеведущий и всезнающий, он позволяет себе ничего не знать и ничего не ведать. Беспросветна скука того, кто, задавая вопросы, держит перед собой ответы в конце задачника. Такое Воланду претит. И он настолько вживается в человеческую роль, что уже и действует под ее суфлерские подсказки, более того, срастается с нею, забывая порой о своем «полпредстве», о том, что он частица неизвестности и что ему в сем качестве известно каждое слово и каждое движение встречного и поперечного (ведь неизвестность эта — для нас, а не для себя).

Ирония Воланда, впрочем, от категоричности не свободна. Она игнорирует возможность прений на демократической, равноправной основе, не прекращая при этом оставаться иронией:

«...Предложение отправить Канта в Соловки не только не поразило иностранца, но даже привело в восторг.

— Именно, именно, — закричал он, и левый зеленый глаз его, обращенный к Берлиозу, засверкал, — ему там самое место!..

— Но, — продолжал иноземец, не смущаясь изумлением Берлиоза и обращаясь к поэту, — отправить его в Соловки невозможно по той причине, что он уже с лишком сто лет пребывает в местах значительно более отдаленных, чем Соловки, и извлечь его оттуда никоим образом нельзя, уверяю вас!»

Ах, как чутко откликается иностранец на наиминимальнейшие нюансы в реакциях, в словах и поведении собеседников, как точно, как избирательно и изобретательно растасовывает свои ответы: это — одному, то — другому. После грубой выходки Ивана Николаевича с Кантом Воланд чуть ли не ищет в Берлиозе ровню, снисходит до перемигивания с ним. Но, кстати, именно в этот момент приготавливает для Берлиоза западню (ибо как еще может толковаться захватывающая история о завтраках у Канта; не то чтобы вызывал сомнение самый факт, но вот его аранжировка под бытовую картинку в духе передвижника больно уж нарочитая: поглядим-де, как наш самодовольный болван клюнет на столь парадоксальное блюдо — мистицизм под реалистическим соусом?).

Оприходовав изумление редактора, Воланд переключается на поэта, и речь его принимает окраску увещевающую; так разговаривают с капризным ребенком, объясняя ему тщету капризов («подайте же мне луну с неба!»). Эта подвижная тактика, восходящая к латинской мудрости («каждому — свое», «кесарево — кесарю», «что приличествует Юпитеру, негоже быку»), применяется и в дальнейшем. Вопросы для Берлиоза рассчитаны на ответ — пускай школярский. Вопросы для Ивана (зачастую — наводящие) рассчитаны на «ляп» или на взрыв эмоций. В обоих случаях «неизвестный» предстает нам «всеведущим», а «известные» — невеждами. Да, изысканным аристократизмом ирония Воланда не отличается. Чего в ней предостаточно, так это брезгливой позы по отношению к московской публике и еще — естествоиспытательского интереса, как к подопытным кроликам.

Чем ближе к финалу первой главы, тем большую массу набирает неизбежный вопрос, к которому подталкивает читателя завязка. Что происходит? И что может произойти потом вследствие происходящего сейчас? Авторский ответ: «Никогда не разговаривайте с неизвестными». В этой фразе — столько смыслов! Пародия на повелительные наклонения запретительных табличек. Доброжелательный совет женщинам (включая Маргариту). Экспозиция романа. Первая характеристика главного персонажа, навсегда разделяющая его между двумя мирами, нашим — и иным. Наконец — игра с произвольно подставляемыми значениями «иксов». И зловещее пророчество.

Тут, думается, уместен фаталистический вопрос: воздействуют ли пророчества Воланда на реальный ход жизни? Имеют ли колдовскую власть? Иначе говоря, попадет ли Берлиоз под трамвай, если избежит встречи с Воландом? Попадет ли в лечебницу Иван? И познакомится ли тогда с мастером? Словом, проблема предсказания оказывается оборотной стороной проблемы предопределения.

Обращаясь к тем главам романа, где слова Воланда продолжаются в делах (например, к «Великому балу»), заметим: акциям предшествуют раздумья, даже колебания — и, стало быть, мы вправе предположить, что Воланд не только исполнитель, но и исполнительная власть, и законодательная тоже: ему принадлежит, помимо авторства на экзекуции, еще и сочинение программ, по которым потом осуществляется эта деятельность. С самого начала у Воланда есть план на ближайшее будущее, неясен разве что отправной момент: кто такие для фланирующего экскурсанта Берлиоз да Бездомный? Случайные экспонаты инопланетянина? Среднестатистическая проба в лабораторной колбе — взяли наобум, где придется, комья живой материи, а уж разбираться будем там, дома, на своей планете: микробы ли это или высшие существа, венец творения? А может, подсудимые? Воланд обходит щекотливую тему молчанием. Вот мы и разводим руками в недоумении. С одной стороны, вроде бы он виновен в предумышленном убийстве. А с другой, причастен к гибели Берлиоза ничуть не больше, чем метеоролог к предсказанному на неделю вперед штормовому вихрю.

Вы стискиваете руками виски, как заправский детектив, заинтересовавшийся важной уликой. Вы пытаетесь нащупать нити, связывающие Воланда с закулисными его сообщниками. Тщетно! Слишком опытный конспиратор этот Воланд. Нечистая сила работает чисто, и, кабы ей понадобилось спрятать концы в воду Патриарших прудов, она бы это сделала с виртуозным изяществом.

Нельзя обращаться с дьяволом, как если бы он был человеком, даже если этот дьявол человеком сочинен. Дьявол живет по своей собственной, дьявольской логике — и одна из художественных задач Булгакова в том-то и состояла, чтобы выстроить эту логику. Представая нам в единстве человеческого и сверхчеловеческого (включая сюда и бесчеловечное), Воланд подряжается судить именем высшей справедливости. И в этом духе начинает действовать, хотя строгой последовательности не выдерживает: то соревнуется в жестокости с Нероном, то в доброте — с мягкосердечными андерсеновскими феями. Словом, Воланд — величина переменная, от эпизода к эпизоду или, вернее, от собеседника к собеседнику, он другой. В вихре Великого бала, губительном для многих, темнота расступается лишь однажды, и Воланд обращает к голове покойного Берлиоза те самые слова, которые могут показать, куда ведут следы...

В числе значений, принимаемых на себя «неизвестным», есть и чисто человеческое: мина любопытствующего наблюдателя и экспериментатора, азарт игрока, паясничанье на манер уличного приставалы, пристрастие к максимам в сти-

ле французских моралистов — и при этом реверансы по адресу классической философии... Из «нечеловеческого» обращает на себя внимание самоуверенность, кстати сказать, очищенная от личностного бахвальства («смотрите-ка, что я могу!»). Пророчества выдаются в таком тоне, словно на некоем этаже непроисшедшее уже давно произошло, и теперь событиям предстоит перекинуться из одного глагольного состояния в другое. Аналогичные коллизии возникают в фантастике при упражнениях с машиной времени. Но там обычно зрителю показывают завершенную действительность — и спектакль на ее фоне, а в «Мастере» впечатление другое: будто действительность сотворяется в нашем присутствии.

Эти проявления Воланда — не столько причуды его персональной натуры, сколько закономерности натурфилософской идеи, согласно которой сослагательное наклонение человеческой истории неотделимо от изъявительного. Что свершилось, то свершилось, и никакие «если бы да кабы» не в силах этого изменить. Оракулы — всего лишь хитрецы, знающие, в какую щель подглядывать за будущим. А значит, приключения мастера — законченная книга, которую Воланду только и остается, что прочесть. Преимущество героя перед другими любопытствующими — в том, что он волен выхватывать взглядом — и рукой! — любые главы этого сочинения, когда бы они ни «происходили». А также прикидываться соавтором романа (что он и делает).

Лишь однажды Воланд отказывается от литературных амбиций. Этот эпизод начинается

его кратчайшим заявлением: «Имейте в виду, что Иисус существовал». Сразу возникает атмосфера мировоззренческой суматохи: Берлиоз ведь стоит на другой точке зрения. «А не надо никаких точек зрения!» — возражает ему странный профессор и поясняет: «Все просто: в белом плаще...»

«РАССКАЗЫВАЯ ПРО ИСТИНУ...»

«Все просто: в белом плаще...» — последние, заключительные слова первой главы «Мастера». И начало второй. Цитатная перекличка второй главы «Мастера» с первой — символический жест, призванный включить в завязку начало романа о Христе. Вставной роман — то есть подчиненный, третьестепенный, вмиг оказывается романом чуть ли не главным. И вдруг вперед проталкивается, энергично работая локтями, прагматический вопрос: «А зачем?!» Зачем нужно было Воланду поспевать к жаркому июльскому закату на Патриаршие пруды? Не для того ли, чтоб рассказать атеистам о Христе? Берлиозу, Бездомному — но заодно и всей Москве, всей стране?

«Евангелие от Воланда» живет особняком от прочего текста, точно самостоятельное произведение. И хотя имеет «сказителя», «рассказчика», лишено каких бы то ни было «сказовых» признаков. Сам Воланд обещает нам не допускать отсебятины: не то что «смысловой» — даже «исполнительской». Об этом сообщает авторская ремарка: «Профессор... заговорил негромко, причем его акцент почему-то пропал». У нас

на глазах сатана отрешается от своего творческого «я». Впрочем, отрешается ли? Так или иначе, он провозглашает новое евангелие почти молитвенно, словно это и есть его символ веры. Активна сюжетная функция «евангелия от Воланда»: неспровоцированные действия сатаны приобретают в свете этого документа нравственное обеспечение, а ирония странного профессора утрачивает фарсовый привкус.

Начало нового евангелия (пятого — после Матфея, Иоанна, Луки и Марка) двойственно. Оно представляется объективным воспроизведением реальности — очерковый репортаж неизвестного корреспондента с места происшествия (и пришествия?). Одновременно оно выглядит вольной импровизацией: субъективная поэма *неизвестного,* долженствующая снискать ему известность. В дальнейшем за вставным романом закрепится двойственное происхождение: и от «на самом деле», и «от Воланда». И даже тройственное: потом пойдет еще и «от мастера». Но начало развертывается, так сказать, под началом Воланда, о чем свидетельствуют, например, смысловые совпадения «московской» и «евангельской» глав. Вот фрагмент московского диспута по проблемам фатализма:

«— Ежели Бога нет, то, спрашивается, кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще распорядком на земле?

— Сам человек и управляет, — поспешил сердито ответить Бездомный...

— ...Позвольте вас спросить, как же может управлять человек, если он не только лишен возможности составить какой-нибудь план хотя бы на смехотворно короткий срок, ну, лет, скажем,

в тысячу, но не может ручаться даже за свой собственный завтрашний день?»

А вот разговор Пилата с Иешуа:

«— Чем ты хочешь чтобы я поклялся? — спросил... развязанный.

— Ну, хотя бы жизнью твоею, — ответил прокуратор, — ею клясться самое время, так как она висит на волоске, знай это!

— Не думаешь ли ты, что ты ее подвесил, игемон? — спросил арестант. — Если это так, ты очень ошибаешься...

— Я могу перерезать этот волосок.

— И в этом ты ошибаешься... перерезать волосок уж наверно может лишь тот, кто подвесил?»

Читая роман в естественной последовательности, мы испытываем странное чувство, будто Иешуа цитирует иностранца (кстати, в Ершалаиме он и сам иностранец). И никакого различия между воззрениями обоих иностранцев на механизм человеческой судьбы?! Явный парадокс: единогласие непримиримых — по Священному писанию — оппонентов: сатаны и Христа, Христа и сатаны.

Симметрия первой и второй глав проявляется и дальше: в речи, например, персонажей. С Воландовым тяжеловатым каламбуром («Я — историк... Сегодня вечером на Патриарших будет интересная история!») четко ассоциируется словесная дуэль Иешуа и Пилата. Очевидна «рифмовка» приемов в обоих диалогах: и тут, и там командует текстом спрямленная логика остро́ты. Одинакова «подтекстовка» обеих острот: сколь условны барьеры между жизнью и смертью! Тождественна психологическая подо-

плека обоих эпизодов. Типичная игра в кошки-мышки, по драматическим условиям которой сильный издевается над слабым просто потому, что он сильный, и не нуждается в иных, более основательных аргументах. Воланд шантажирует своими предсказаниями Берлиоза, Пилат своими угрозами — Иешуа.

Криминалист, пораженный сходством «почерков», заподозрил бы, что Москву и Ершалаим удостоил своим посещением один и тот же персонаж. Ну, на худой конец, одна шайка, одна «школа». Но мы-то знаем: в первой главе выведен на сцену профессор черной магии, во второй — прокуратор Иудеи. Да, у них много общего: оба — иностранцы (по отношению к среде, что их окружает), оба — представители некой высшей власти, как для одного, так и для другого — заочной. Зато есть и яркие различия. Компетенция Воланда простирается бог весть куда (именно так!). Власти Пилата подчинена лишь малая частица обширной Римской империи. Суждения Воланда безапелляционны, категоричны, обжалованию, подобно приговорам высшей инстанции, не подлежат, хотя на поверку приговорами как бы и не являются. Слова Пилата претерпевают беспрерывное переосмысление, за ними — внутреннее брожение, мука и рефлексия. Даже когда они — приговор. Воланду получать консультации у своего руководства по ходу «командировки» не нужно: у него безграничные полномочия, «карт-бланш», абсолютная свобода действий. Пилат скован призраком императорской власти. «Померещилось ему, что голова арестанта уплыла куда-то, а вместо нее появилась другая...»

Но подавляющее личность чувство «страха перед начальством» осложняется еще и другим, менее явственным, но более грозным. «Мысли понеслись короткие, бессвязные и необыкновенные: «Погиб!», потом: «Погибли!..» И какая-то совсем нелепая среди них о каком-то долженствующем непременно быть — и с кем?! — бессмертии, причем бессмертие вызвало нестерпимую тоску». Здесь в сжатом виде присутствует вся человеческая история. Пока еще только с приблизительным наброском сюжета (и библейского, и булгаковского). Но сколь многое предречено. «Погиб!» — индивидуальная боль. Или вздох облегчения: «Не я, а тот...» И тут же рядом: «Погибли!..» Неоформившаяся мысль о взаимосвязанных судьбах палача и жертвы, арестанта и арестованного, судьи и подсудимого. Или, более общо: человека — и человека. Или, более конкретно: смерть проповедника не пройдет бесследно для Пилата, потому что и жестокому прокуратору свойственно быть — и называться — добрым человеком. Дальше — хаос эмоций, сквозь него — черты смутного будущего, с Голгофой, крестовыми походами, инквизицией, страстотерпцами, расколами, рассказом Анатоля Франса и романом Генрика Сенкевича, всемирной религией... Вся христианская история — и в зародышевом, и в конечном виде схвачена молниеносным эскизом. Показательна сама грамматика этого прогноза, страдательные формы обретаемого героями бессмертия: оно переживается ими как ниспосылаемое свыше бедствие. Оно — «долженствующее непременно быть». Оно — вроде землетрясения. Кому посчастливится — спасется. А кому нет — тот уж

будет страдать. И не как-нибудь «разово»: отстрадал — и освободился. Нет, бессмертие обязывает; коли обзавелся бессмертием — это навеки, навсегда!

Разумеется, сей срез булгаковской фразы — шарж. Но ее собственные интонации вынуждают утрировать в таком, а не в каком-нибудь ином русле. Судьбу Пилата предчувствует Пилат. А она — что нынешняя, судейская, что грядущая, подсудная, — никаких радостей ему не сулит. Будет он брести сквозь века, прикованный к колеснице чужой славы цепями собственного позора, хотя станет христианином (что летописцами вовсе не засвидетельствовано) — раньше, чем Иисус станет Христом.

ПРИТЧА О РАССКАЗЧИКАХ

«Извлечение мастера» — так называется глава двадцать четвертая «Мастера». Но так бы могла называться и вторая глава. Потому что Левий Матвей, самый неприметный ее персонаж, может считаться и самым главным. Ему принадлежит, как известно, житие Христово — и в этом смысле он литератор, мастер. Так что евангельские главы «Мастера» — как бы экскурс (и экскурсия) в творческую лабораторию Левия Матвея. Реальный ряд романа, разумеется, вымысел, но он противостоит Новому завету, как правда — мифу. То есть провозглашает вымыслом Новый завет. Если одно из двух произведений достоверно, значит, другое — ошибочно или лживо. Если одно — история, значит, другое — пародия... Надо ли удивляться карика-

турной обрисовке Левия Матвея на страницах «Мастера»? Пародисты неизменно осмешняют пародируемого автора (ежели берут его самого в пародию)...

Это ведь и впрямь любопытно: «Мастер», начиная с самой завязки, — рассказ о рассказчиках. Рассказчики — Иван Бездомный и Берлиоз. И рассказывать оба пытаются все ту же давнюю легенду о Христе. Рассказчик — Воланд. В рассказчики метит даже Иешуа. Наконец, Левий Матвей на глазах у всего человечества принимает на себя миссию рассказчика. Коли остричь под ту же гребенку Пилата: причислить его к рассказчикам, — тогда не останется в первых двух главах практически ни одного персонажа, не состоящего в этом цехе. Прямо Пенклуб какой-то! Слава богу, есть Пилат... Наверное, чтобы рассказчикам было о ком рассказывать и кому: аудитория тоже ведь в этой ситуации нужна. Сколько бы он слов ни произносил, Пилат — единственное *действующее* лицо завязки. Остальные — говорят, говорят, говорят. Причем в своих разговорах обязательно упоминают его, Пилата, как бы давая кому-то о нем показания в связи с известным происшествием прошлого — делом Иешуа. Так выясняется, что Пилат, выступавший тогда в ролях следователя, прокурора, судьи, адвоката (по нынешним штатным расписаниям), стал теперь не то подсудимым, не то подследственным. На заседаниях «разбросанного», заочного круглого стола (говорят порознь и в разных местах, но об одном и том же) дискутируется вина Пилата. С этой точки зрения весь «Мастер» — судебный роман, посвященный Пи-

лату и Христу. Некий аналог драматургии в жанре «не выходя из комнаты»: пьес и сценариев, где производится умозрительное изучение некой миновавшей ситуации ее былыми участниками.

Несколько рассказчиков — несколько миров, каждый со своей осью. Один вращается, допустим, вокруг Воланда с его сатирико-философской задачей постичь человечество. Другой — вокруг любовной истории мастера. «Песнь песней», да и только. Третий погружен в евангельское прошлое, а четвертый выделяет крупным шрифтом основного текста сатирические оценки послеоктябрьской действительности. Но что такое рассказчик? Рассказчиком называют всякого, кто берется воспроизвести, что *было*. В таком смысле рассказчиком время от времени оказывается каждый из нас. Рассказчиком называют подставное лицо, коему творец отдает свое произведение. Он — тот, от чьего имени ведется повествование. Он совпадает с литератором имярек до полного слияния, как в «Исповеди» Руссо. Или, напротив, имеет с ним мало общего, как сказовая маска «Сентиментальных повестей» М. Зощенко. Рассказчик — это еще и точка зрения. Точка зрения, выраженная в рассказе от «я». Или спрятанная в чужом рассказе. В отличие от многочисленных случайных, мимолетных позиций, кои появляются и пропадают в связном повествовании на каждом шагу, такая точка зрения обладает всеми свойствами живого восприятия. Она наделена симпатиями и антипатиями, мыслями и чувствами. Она радуется и тоскует, возмущается и устает. И она последовательна. Наконец, точка

зрения, затаившаяся в рассказчике (или рассказчик, замаскировавшийся под точку зрения), способна принять на себя роль мыслителя, философа, моралиста, пользуясь для этой цели речью автора или героя. Несколько рассказчиков «Мастера» — сложная изобразительная система. Несколько точек зрения. Несколько зеркал, скрестивших свои отражения. И несколько философий.

Рассказчикам подлинным, знающим нужны рассказчики-путаники, всезнайкам — простаки (вольтеровские и «простые»), которых следует наставлять, поправлять. Иван и является таким путаником и простаком. Кем же еще прикажете считать автора поэмы об Иисусе, не встречавшегося прежде с именами Иосифа Флавия или Тацита? Впрочем, сомнительный рассказчик — тоже рассказчик. И вдобавок полезное для других рассказчиков обстоятельство: живой Провокационный Повод. Объект возражений... Само это имя — Иван — наводит на фольклорные ассоциации, и небезосновательные. С Ивана начинается каждая вторая сказка. Без Ивана, без апелляций к нему, раз начавшись, ни одна сказка не обходится. В диалогической схватке с непослушным Иваном развивается ее фабула. И усаживает сказка под конец своего героя за праздничный стол, разделяя с ним победную трапезу. И беря у него интервью.

Берлиоз в функции рассказчика — вот блеск и нищета вторичной информации. Апофеоз талмудизма, начетничества, цитатного мышления и библиографии. Сколь много он знает — и разглагольствует — о религии! А на поверку ровнехонько ничего не знает. Развенчание книж-

ного знания принимает в романе преимущественно иронические формы:

«Дело в том... — тут профессор пугливо оглянулся и заговорил шепотом, — что я лично присутствовал при всем этом. И на балконе был у Понтия Пилата, и в саду, когда он с Каифой разговаривал, и на помосте, но только тайно, инкогнито, так сказать, так что прошу вас — никому ни слова и полнейший секрет!.. Тсс!»

Совершеннейшая буффонада! И смысл ее — в коллизии «книжная осведомленность — реальная жизнь». Или, вернее, в конфликте более высоких материй (если в этом идеалистическом контексте уместно столь материалистическое слово). А именно: мнимой реальности, как она отражается в человеческих документах, и духовного бытия. Фарс преодолевается по старой схеме: «Через тернии — к звездам». Но бывает ли, может ли быть бескровным этот путь? «Трамвай накрыл Берлиоза». Культовая жертва принесена на алтарь иронии...

Так кто же, кто рвется к звездам? Уж конечно не Берлиоз, до чертиков заземленный. И не Воланд с его опрокинутой астрономией. Остается кандидатура третьего, такого, казалось бы, лишнего: Иван Бездомный. Отрешась от функций рассказчика говорящего, поэт закрепляется в рассказчиках молчаливых. Тех, кто опускается (или возвышается) до Точки Зрения. Только вот чьей?! Пока эхо нашего праздного вопроса разносится над Патриаршими, перелистаем Воландовы мемуары. Опять Пилат. Опять этот внутренний крик: «Яду мне, яду!» Нет, не рассказчик. Он прокуратор, он прокурор! Это — да! Но не рассказчик. Позади осталось почти все

каноническое Евангелие (с Воландовыми поправками). А он, Пилат, соучаствовал в этой истории на скромных правах шахматного короля, но отнюдь не игрока. В этой же роли — и Иешуа. Дающий показания, допрашиваемый. Пешка, которая может выйти в ферзи, если удачно сложатся обстоятельства. Но — не игрок. И — вроде бы — не кандидат в игроки. Рассказ из-под палки, особая повествовательная форма, векторы коей смотрят вовнутрь, «в субъект». Эпос, обращаемый некоей центростремительной силой в лирику.

Булгаковский роман с глубокой (и припрятанной) эмоциональностью формирует обычную для инфернальной прозы загадку: от чьего имени пойдет рассказ? Чьими глазами мы увидим изображаемое? Манипуляции возможными точками зрения принимают, по первому впечатлению, характер некоей самодовлеющей игры. Вот, однако, возникает тема Христа, заявляет себя нравственным критерием — и ристалище вероятностей подавляется диктатурой сюжетной логики... Выбор рассказчика становится напряженнейшим авантюрным действом, высоким эквивалентом «крутого» триллера.

ПОИСКИ ЖАНРА

Драматургия этой завязки — именно драматургия. Со своими завязкой, кульминацией и развязкой. С прямой ориентацией на театр. С энергичным действием, «говорящими» речевыми характеристиками, краткими, но информативными авторскими ремарками, дающими режис-

серу полный инструктаж к спектаклю (буде такой назреет). С внятным сюжетом, который исчерпывается одной фразой: «Двум литераторам, обсуждающим историю Иисуса, таинственный незнакомец, якобы видевший ее воочию, показывает, «как это было», сопровождая свой сеанс черной магии пророчествами, которые тут же осуществляются».

Теория литературы демонстрирует здесь свои постулаты с редкой наглядностью. Экспозиция: двое разговаривают. Завязка: к ним подходит третий. Пробуждается интрига: спор о фатуме, предопределении и т. п. демонстрирует странную осведомленность третьего. Кульминация: незнакомец предъявляет литераторам свои аргументы. По существу это — шестое доказательство существования Бога, взамен Кантова. А развязка грядет дальше, в главе «Седьмое доказательство»... Мы только что наблюдали ее трагические картины... Столь завершенное произведение может выступать зачином другого, более сложного, лишь в одном случае: если его завершенность мнимая, обманчивая (или, как в нашем случае, обманная). И незнакомец сатанинского облика на Патриарших прудах, и его причастность к мировой истории, к биографии Христа и судьбам человечества, и отрезанная голова Берлиоза — все это никоим образом не годится в разгадки, поскольку является их полярной противоположностью, то есть загадкой.

Кабы рассказчику были дозволены личные эмоции, у него из груди после третьей главы вырвался бы вздох облегчения. Настолько сложные и многоаспектные задачи решал он в завязке. Едва все эти трудности оказались позади,

рассказчик расслабился, оставив Ивана без присмотра. И начал Иван творить детектив, авантюрный роман, вестерн — с погоней, криками, чуть ли не с загнанными лошадьми: будучи под рукой, проклятые злоумышленники в руки не давались. Из отчаянных воплей Ивана вполне можно конструировать уголовный роман двадцатых годов, вроде «Долины смерти» В. Гончарова. «Сознавайтесь, кто вы такой!», «Эй, граждане, помогите задержать преступника!». Но сражается Иван с чем-то неопределенным, одновременно податливым и неподдающимся. Противостоящая ему субстанция кривляется и паясничает, к алогизмам словесным добавляя абсурды материальные. Никакого хеппи-энда они не сулят, на уме у повествователя иное. Вопрос только — что? И здесь-то к нам на подмогу услужливо является Коровьев: «Который преступник? Где он? Иностранный преступник... этот? Ежели он преступник, то первым долгом следует кричать: «Караул!» А то он уйдет».

Перед нами несомненная пародия, идентифицируя которую вспоминаешь наивный вестерн. Но суть эпизода серьезней. Передразнивая крики уличных паникеров, Коровьев дословно воспроизводит кликушескую фразеологию тогдашних газет: так они и клеймили инакомыслящих: «враг народа», «вредитель», «иностранный шпион». А авантюрно-детективная литература той поры (буде допустить, что она существовала) не отставала от прессы, лихо беллетризуя мифы сталинщины. Вот почему столь эффектно смотрится в конце эпизода «черный, как сажа или грач, и с отчаянными кавалерийскими усиками» кот. Портрет в духе времени — и жан-

ра... Повторяю: тайна булгаковского зачина сопоставима с классическими детективными тайнами. Наличествует неизвестный. Появляется труп. Мелькают невнятные намеки. На заднем плане маячат подозрительные фигуры, не гнушающиеся, впрочем, и передним планом. Типичная прелюдия к детективу. А велик ли процент читателей, зачисляющих «Мастера» в детективы по «показаниям» начала? Ничтожен! Что же предупреждает: это — не детектив? Безразличие повествователя к гибели человека? Или колдовские пассы Воланда (черной магии дорога в детектив заказана: и теоретиками этой литературы, и, главное, ее практиками)? Или, наконец, появление Понтия Пилата и Иешуа, чьи фигуры традиционно свидетельствуют о философских амбициях автора? Заполучив протокольную запись коллоквиума на Патриарших, сыщик заскучал бы: ему подавай улики, недокуренные сигареты, помаду на стаканах, а тут сплошные воспарения духа... И все равно «Мастер» держит нас с первых же страниц в предчувствии чудес за поворотом. Столь славные минуты может подарить читателю разве что роман тайн. Причем маршруты совращения отлично ведомы совратителю. С единственным отступлением от правил. Детективщик уже в начале знает конец, мысленно разыгрывает партию в обратном порядке, чтобы на бумаге подать ее в прямом. А творец «Мастера» — импровизатор. Он плывет по воле волн, сам от себя ждет сюрпризов, каковые, кстати, и получает. Неожиданности для нас — они неожиданности и для него. Отсюда — неподдельный восторг этого невоплощенного Голоса от проделок Волан-

да, не столь уж, по правде говоря, гениальных, чтобы заходиться, их наблюдая, в пароксизмах смеха или ужаса. Что ж, прекрасна способность (и решимость!) писателя воспринимать собственный замысел как первичную информацию, как нечто именно им, именно здесь, именно сейчас впервые наблюдаемое. Детская непосредственность — жреческий ритуал, разводящий искусство с инженерией. Добавлю, что детскость не исключает расчета, и очень часто (как, вероятно, и в «Мастере») является его результатом.

Самый сильный компонент детской реакции на мир — удивление. Будничный предмет для детского глаза — чудо, безобразная старуха — фея, а лягушка — заколдованная принцесса. В тактике литературы — особенно авантюрной — предусмотрено, где, кого, как удивлять. Инструмент, провоцирующий удивление, — сенсация. Когда сенсация негативна и берет читателя количеством — перед нами роман ужасов. Когда сенсация позитивна и берет читателя качеством (к примеру, изысканным театральным реализмом) — перед нами «Три мушкетера», «Золотой жук» или «Остров сокровищ». Когда сенсация экстраординарна, сверхъестественна и ошеломляет читателя, словно удар по голове богатырской палицей Ричарда Львиное Сердце, — перед нами сюрреализм. Почему не сказка? Потому что сенсация — категория жизнеподобного искусства. В сказке сенсации невозможны; там чудеса — жизненная норма; а какое же чудо надо вырастить среди других чудес, чтобы оно стало для окружающих сенсацией? Тысячеголовую собаку взамен стоголовой?

Это именно тот случай, когда количество в качество не переходит. Поставщиком «закономерных», «правдивых» сенсаций провозглашает себя сюрреализм. Сюрреализм — те же «Три мушкетера», только упор здесь не на брильянтовые подвески, а на машинерию человеческих судеб, не на саму авантюру, а на ее философию и механику. Сей сюрреалистический скачок от мирного (хотя и такого воинственного) Дюма к воинственному (хотя и стопроцентно мирному) Дали — алогизм, основанный на логике булгаковского романа... Не уверен, что Булгаков был знаком хотя бы с именем Дали, не говоря уже о творчестве. Скорее уверен в обратном. Но есть нечто, объединяющее двух этих мастеров: прежде всего, прием «натуральной сенсации». Возьмем, к примеру, полотно «Колумб открывает Америку». Главное, чем пленяет картина (как и булгаковское евангелие), — потрясающая неповторимость исторического мига и одновременно его обыкновенная человечность. На незнакомый берег ступает босою ногой молодой человек, почти юноша, но без иконной слащавости (как веласкесовская «Венера в зеркале»). Вряд ли я открою Америку, если предположу, что, подбирая себе натурщика, Дали остановил внимание на простом деревенском парне, а не на хрестоматийном бородаче, каким мы привыкли воображать себе великого путешественника. Единым махом зажег огонек любопытства в глазах людей, измученных старыми стереотипами. Нашел способ сказать своей аудитории: «Он — такой же, как вы! Любой из вас может стать таким же, как он!»

Сенсация — двойственная, субъективно-

объективная субстанция. С одной стороны, она происходит «в действительности», ее можно, фигурально выражаясь, сфотографировать, записать на видеопленку. Будучи явлением, сенсация претендует на крупные масштабы, будучи действием — на энергичные глаголы. С другой стороны, сенсация принадлежит области восприятия, она — разновидность стресса. Можно было бы сказать: «Это информационный стресс!» (чем и ограничиться, кабы не ее крен в дезинформацию, но возможно ли искусство без вымысла, каковой и есть дезинформация?!). Многочисленные сенсации «Мастера» служат остранению сюжета, привнося в него ту долю «сумасшествия», коя обратит в норму все приключения Ивана Бездомного, все «штуки» Воланда и все художественно-композиционные вольности автора: «В расстроенный мозг Ивана Николаевича вцепилось одно слово: «Аннушка». К слову «Аннушка» привязались слова «подсолнечное масло», а затем почему-то «Понтий Пилат». Пилата поэт отринул и стал вязать цепочку, начиная со слова «Аннушка». Цепочка эта связалась очень быстро и тотчас привела к сумасшедшему профессору».

Иван — как оступившийся альпинист. Сорвался со скалы и, уже принадлежа вечности, цепляется кончиками пальцев за каменный уступ, такой, казалось бы, прочный, безошибочный. Ан, хватают руки пустоту, мир летит вверх тормашками. Или летишь вверх тормашками ты — в пропасть бессмыслицы и произвола?! Из противоречия между инерцией «бездомного» сознания и динамикой художественного вымысла возникают коллизии раздвоенной действитель-

ности, расстроенной психики — суматошная явь «критической паранойи» (если диагностировать «по Дали»). Трагический гротеск, с бешеной яростью обновляющий «натуру». И вместе с тем озорные ухмылки, игровые ужимки, попытки сговориться за спиной у героев с читателем: давай, мол, потешимся над этими простаками! Так устанавливается в романе суверенное сосуществование двух противоположных онтологических концепций. Согласно одной, все есть как есть и нет ничего сверх того; согласно другой, то, что есть, есть лишь постольку и в той мере, как это предопределено сверх того. Согласно одной, видимое и является реальным. Согласно другой, реально как раз невидимое, «закулисное». В борьбе этих альтернатив и течет действие «Мастера», порождая зловещую иронию невыясненного, неразрешенного и, главное, неразрешимого конфликта — в конечном счете, между богом (или дьяволом) и человеком.

«...И на балконе был у Понтия Пилата... только тайно, инкогнито!..» «Вот тебе и все объяснилось! — подумал Берлиоз в смятении. — Приехал сумасшедший немец или только что спятил на Патриарших. Вот так история!»

В системе трезвых измерений Берлиоз может праздновать победу, что и дает ему моральные основания передразнить Воланда: «Вот так история!» Но по критериям сверхъестественного поле боя остается за Воландом — и даже жилплощадь:

«— Где же вы будете жить?

— В вашей квартире, — вдруг развязно ответил сумасшедший...»

Ирония обстоятельств «доходит» до Берлиоза, и в ответной реплике он уже и сам ее жертва, одолеваемая страхом перед непостижимым: «Я... я очень рад... но, право, у меня вам будет неудобно... А в «Метрополе» чудесные номера, это первоклассная гостиница...»

Смеховой колорит ирония набирает в словесной потасовке Воланда с Бездомным:

«— А дьявола тоже нет? — вдруг весело осведомился больной у Ивана Николаевича...

— Нету никакого дьявола!..

— Ну, уж это положительно интересно, — трясясь от хохота, проговорил профессор, — что же это у вас, чего ни хватишься, ничего нет!»

Воландово резюме по формальным признакам выдержано в каламбурно-ироническом стиле. Профессор черной магии, пока он в духе, иной тональности как бы и не признает. Знакомая техника: из речей собеседника выхватывается ключевое понятие, миг — и оно совершает поворот вокруг своей оси, открывая аудитории новые смыслы. Но весьма показателен в последнем случае еще и содержательный аспект: Воланд явно подчеркивает свой интерес к московской жизни, акцентируя не возвышенно-философское: проблемы власти или социального устройства, а элементарно-бытовое: вульгарный дефицит. Сказано об этом позоре эпохи ненароком. Но — в таком повороте, что мимолетная констатация задает настроение всему изобразительному ряду сатирической (то есть земной) проекции. Если бы нам предстояло инсценировать булгаковский роман, пользуясь скупыми реалиями шекспировского театра, вряд ли можно

было бы придумать лучшую декорацию к московским сценам, нежели вот это самое: «Что же это у вас, чего ни хватишься, ничего нет!» — в плакатном выражении. Одна беда: как материально воплотить наличие, вполне представимо — показом этого наличия; но как воспроизвести отсутствие?!

Комические мотивы легко объявить лейтмотивами «Мастера», они ведь образуют здесь непрерывную линию. Однако у Булгакова комическое существует в синтезе с житейским, драматическим, готическим, всяческим — как одна из сторон бесконечного разнообразия, имя коему — жизнь. Только-только хохотал профессор, и вот уже он «перестал хохотать внезапно и, что вполне понятно при душевной болезни, после хохота впал в другую крайность — раздражился и крикнул сурово: — Так, стало быть, так-таки и нету?».

Повествователь гонит и гонит дальше к Берлиозовой смерти, к «бездомному» сумасшедшему дому, к сеансу черной магии, к Великому балу у сатаны обе эти линии: двух правд и двух безумий (когда каждое безумие считает правдой себя, а безумием другую правду, и все это перекрестно, все это в повторах, переплетениях, обменах ролями, взаимных угрозах и насмешках). И придерживается показного равноправия. Попробуй-ка определить, на чью сторону клонится чаша весов.

Увы, равноправие двух тяжущихся сторон показное. Сколько бы ни пыжился Берлиоз, подозревая в Воланде безумца, ничего не попишешь, инициатива отдана — свыше — Воланду, и читатель вдруг начинает посмеиваться

вместе с сатаной над жалкими людишками, которые — вот чудаки! — пытаются оспаривать бесспорное (например, тезис иностранца: «Дьявол существует!»). Производится нравственная подтасовка, обращающая нас в сторонников того, кто издревле записан нам в противники. А нашими противниками объявляются вдруг люди небезгрешные, но в общем недурные. Инкриминируется им разве что инакомыслие. Самое удивительное: мы как бы соглашаемся с Воландом, что всякий, кто перечит его теориям, — отпетый негодяй, заслуживающий смерти, и притом без всякого отпевания, что единственная допустимая трактовка истории — его трактовка, что будущее безальтернативно, поскольку детерминировано его волей, и что вообще нет повествователя, кроме повествователя, а он, Воланд, — пророк его.

В конечном счете мы приходим к выводу: большая сенсация романа состоит из двух половинок, двух разноцветных сенсаций, двух удивлений (одно — Воланда, другое — Бездомного да Берлиоза). Для литературы о противоестественном такая постановка — вопроса и спектакля — вполне естественна, о чем свидетельствуют дуэты Фауста и Мефистофеля, Каина и Люцифера, любых других партнеров по дуэли человеческого со сверхчеловеческим.

ИНФЕРНАЛЬНОЕ В БАНАЛЬНОМ

«Мастер» настоятельно заявляет о своей принадлежности к мировой традиции. И — одновременно — о своей нетрадиционности. Нужны

беспредельные познания, чтобы раскрыть литературные связи романа, который — умышленно и неумышленно — порождает множество ассоциаций. В значительной мере эта работа уже проделана.

В любом случае — при индуктивном ли подходе к «Мастеру» (с набором фактов) или при дедуктивном («от» абстрактных моделей) — начинать приходится с «Фауста». Эпиграф к «Мастеру» — достаточное на то основание, не говоря уже о совпадающей ситуации диалога между человеком и сатаной, а также о повторенном у Булгакова имени главной героини. Но признать взаимодействие двух произведений — еще не значит определить специфику этого взаимодействия. Обратимся же к самим произведениям.

У Гете между всевышним и, так сказать, наинижайшим (имея в виду дислокацию нечистой силы на религиозных схемах) происходит в «Прологе на небесах» дискуссия, завершаемая элементарным пари: способен ли человек устоять против козней сатаны и остаться человеком или же обречен на падение — такова тема криминалистического опыта, который задуман под конкретного исполнителя; ставки сделаны на Фауста, олицетворяющего высокие качества рода людского. Герои и обстоятельства с самого начала избраны идеальные; условия «игры» (как выражается Мефистофель) склоняют, даже подталкивают «персонал» к философствованию в лицах; результатом такого художественного решения должна стать *теория* человеческого бытия. Любопытно, что Фауст готов «общаться» с Мефистофелем на равных: не

оскорбляя отрицанием дух отрицания, не подвергая сомнению демона сомнений — и лишь беззлобно ворчит в традициях бюрократа-кадровика:

По специальности прозванье вам дается:
Дух злобы, демон лжи, коварства — как придется.

Мефистофель, не склонный чиниться, выкладывает все как есть («часть вечной силы я, всегда желавший зла, творивший лишь благое» и далее: «я отрицаю все — и в этом суть моя»). Противники выходят друг на друга с поднятыми забралами, и турнир начинается тотчас же! — под благосклонными взорами властей, занимающих почетные места на зрительской трибуне.

Вот уж чего в «Мастере» нет: никакой зрительской трибуны. И никакой театральной механики напоказ. Зато — много пунктира, обозначающего мерцающими звездочками своих многоточий обширные области «за кулисами». Встреча человека с нечистой силой подается в смешливо-спокойной дегероизирующей тональности. Ну, что ж, мол: банальный сюжет, ничего такого, что выламывалось бы из рамок привычного. Знакомы литературе любовные дуэты. Знакомы поединки непримиримых недругов. Частенько сходятся в схватке и потустороннее с земным. Эка невидаль!

В спектре булгаковского отношения к фаустовской теме есть и пиетет, поклоны и полупоклоны, расточаемые перед августейшими персонами скромным дворянином. Но есть и усталость от сознания: сколько раз уже разыгрывалась эта мизансцена на подмостках мировой литературы?

Прикидываться, будто не знаешь этого, — смехотворно; повторять старые фабулы с незатейливыми вариациями — скучно. Что же делать?! А делать то, что само собой делается...

С самого начала видно: «Фауст» — трагедия (если принять за аксиому гетевское определение). «Фауст» — эпическая поэма (если исходить из инерционных представлений о жанре «Одиссеи»). «Фауст» — роман в стихах (если идти от просветительской и готической прозы; ведь байроновский «Дон Жуан» или пушкинский «Евгений Онегин» тоже ведут отсчет своей специфики от прозаического романа, характерного для «их» эпохи).

Вообще, проблема жанрового самоопределения для инфернальной литературы наиважнейшая (сатана привередлив при выборе сцены). Данте ошеломляет нас уже на титульном листе своей лебединой песни (тоже, между прочим, жанр!) парадоксальной комбинацией понятий: «Божественная комедия». А Байрон в «Каине» придает жанру значение обязательства перед героями, которое подкреплено конкретной программой.

«В старину драмы на подобные сюжеты носили название «мистерий»... Автор старался, чтобы каждое действующее лицо мистерии говорило соответствующим ему языком, и когда он брал что-нибудь из Священного писания... сохранял, насколько позволял стих, подлинные слова библейского текста... Что касается языка Люцифера, то, конечно, он говорит не как пастор о подобных сюжетах...»

Во всяком случае, церемониал вручения верительных грамот Люцифер соблюдает неукосни-

тельно и на вопрос Каина: «А ты с твоим могуществом — кто ты?» — отвечает с прямотой, которую, право же, не грех назвать уклончивостью:

Тот, кто дерзал с твоим творцом равняться
И кто тебя таким не сотворил бы.

Сколь суверенным ни рисовался бы автору его жанр, мистерия прямо избирает каноническую форму нравственно-богословского диалога, выясняющего, кто есть кто в иерархии правящих миром инстанций и соответственно — что есть что на ярмарке определяющих человеческих ценностей, начиная с таких, прямо скажем, важных, как жизнь и смерть.

Помнил ли Булгаков «Каина», когда работал над «Мастером и Маргаритой», или не помнил? В любом случае у него перед глазами маячил все тот же сценарий средневекового диспута о боге, дьяволе и человеке — праформа, которая, как генетический код, заложена в структуру инфернальных жанров и которой следуют не для проформы. А по эстетической необходимости...

Из динамика доносится: во встрече Каспарова с Карповым снова повторилась защита Грюнфельда. Партия отложена с перевесом у Каспарова. Столько-то ходов полностью совпали с развитием такой-то партии прошлого матча, столько-то ходов — еще и с позапрошлым! Лишь на четырнадцатом (или пятнадцатом) ходу чемпион (или экс-чемпион) сыграл по-новому. Тогда только — подумал я — началась самостоятельная партия, сопоставимая с художественным произведением. Любой другой нюанс на том же четырнадцатом ходу повлек бы за собой не-

предсказуемые последствия: по-иному сложился бы сюжет борьбы на доске, иным оказался бы спортивный результат. А в итоге — кто знает? — по-иному сложились бы судьбы игроков... Но останемся в рамках шестидесяти четырех клеток творчества. И растянем партии на годы. Естественно, с годами претерпит трансформацию замысел. «Новые» куски вступят в полемические отношения со «старыми»...

Булгаковский текст для меня — процесс. С ускорениями, замедлениями, непрокрученными глыбами породы, дымящимися ручейками пламени, откуда, подмигивая, выглядывают маленькие бойкие саламандры... И Байрон выглядывает, и Гете. Ничуть не кокетничая своей неповторимостью. Они, как и другие предшественники «Мастера», заявляют о себе опосредованно, через жанр, через булгаковский специфический принцип: инфернальное — в банальном!

ГЕРОЙ-СКИТАЛЕЦ

М. П. Алексеев в своей статье «Ч. Р. Мэтьюрин и его «Мельмот Скиталец» отвергает тезис одной советской исследовательницы, назвавшей сочинение Мэтьюрина «приключенческим». Пафос ученого понятен: в историко-литературном аспекте готический роман существенно разнится от авантюрного. Особенно заметна их нетождественность в области целей: как тех, что ставят авторы перед собой, так и тех, что они предлагают своим героям. Но существует другой подход, связанный с технологической спецификой прозы (и «готической», и «авантюр-

ной»). И под таким углом зрения сближение готического романа с авантюрным выглядит убедительным, а в иных отношениях — даже необходимым. Ибо поэтика, условно говоря, Мэтьюрина — это поэтика авантюрного романа. Не того, который, по своему конкретному воплощению, называется греческим. И не того, что именуется рыцарским. А вообще авантюрного романа, то есть жанра, черты коего накапливались и в греческом, и в рыцарском, но наиболее полно воплотились в мушкетерском цикле А. Дюма или новеллах Э. По.

С чего вдруг возник на нашем инфернально-фаустовском горизонте готический роман? Естественно, ради предположения, что роман Булгакова по своему жанру близок к прозе Мэтьюрина.

На ассоциации с готическим романом наталкивают многие черты «Мастера». Чтó есть готический роман? Каковы его природа и его «имидж»? Даже самые беглые характеристики жанра инкриминируют ему комплекс ужасов и тайн, интерес к сверхъестественному, смакование мрачных (и необъяснимых) криминальных мотивов, запутанные фабулы, а также героев, отмеченных печатью рока. Приложима эта аттестация к булгаковскому произведению? По-моему, да!

Когда о готическом романе пишут более подробно, сходство «Мастера и Маргариты» с его каноном более заметно. Именно с таким чувством читаешь заметки Вальтера Скотта об эталонном готическом романе — «Замке Отранто» Хораса Уолпола. Великому романисту бросается в глаза искусство «изумлять и вызывать

ужас», потакать «смутной, подспудной потребности людей в чудесном и сверхъестественном, глубоко скрытой в тайнах души», связывать «земные» части повествования с чудесными происшествиями, правдоподобные картины с фантасмагорией. То, о чем говорит Скотт дальше, напрямую соотносимо с главами «Великий бал у сатаны» или «При свечах»: «Всякий, кому в ранней юности довелось провести одинокую ночь в одной из многочисленных старинных усадеб... наверняка испытал мистический страх или даже ужас, вызываемый всей окружающей обстановкой и общей атмосферой: ...далеким, глухим стуком дверей... глубоким мраком, в котором тонут высокие лепные потолки... портретами древних рыцарей, некогда знаменитых своей доблестью, а может быть, и своими преступлениями... ощущением, будто ты перенесен назад, в века феодального владычества... и мы... с содроганием внимаем легендам, которые только забавляют нас при ярком солнечном свете».

Стоит мысленно продлить булгаковскую квартиру № 50 в пространстве, и нас, конечно же, примет под свои гулкие своды и огромный зал, и укромная комната, набитая антиквариатом, — пристанище хозяина: вот он при свечах в обществе подобострастной челяди. Замок как замок.

Знакомясь с готической прозой, ощущаешь подчас разочарование: искомого ужаса, стресса, а стало быть, и катарсиса здесь куда меньше, чем было обещано восхвалителем жанра Скоттом. Или вкус наш стал изощренней и теперь элементарные страхи на него не действуют? Дело, пожалуй, в другом. Современную аудиторию *развратил* реализм. Ей подавай документальную

правду, суровый, аргументированный факт, чтоб было все достоверно, как на телевизионном экране, синхронизирующем зрелище с реальными событиями: где-то там негодяй Руби убивает Освальда — убийцу президента Кеннеди, а потребитель искусства в этот самый момент дегустирует информацию «о-натюрель».

Разумеется, я утрирую. Не до такой степени приучено современное общество к реализму. Но и сказку мы сегодня принимаем как условность, как притчу, метафору, параболу. Не более того. А фантазии готического романа по меркам двадцатого века всего только сказка. Нечто вроде кентервильского привидения в одноименном рассказе Оскара Уайльда: несчастный призрак тщетно ищет сочувствия у трезво мыслящих американских мальчишек. Для них он — фикция, с которой можно бороться при помощи рогатки и химических препаратов.

Между готическим романом хрестоматийного типа и «Мастером» есть промежуточное звено — литература, приумножившая гипнотическое (или магнетическое, или, лучше, магическое) звучание инфернальных сюжетов за счет точного рисунка, меткой детали, художественного жизнеподобия, которые романтизм вынашивал в подарок назревавшему реализму.

Прежде всего в этом контексте должен быть упомянут Гофман. Колорит, настроение, внутренний подтекст романа и те нервные, болевые точки читательского восприятия, на кои нацелен авторский замысел, — вся эта закулисная механика работает по тем же заоблачным программам и земным либретто, что и «Эликсиры сатаны». На подобные мысли наталкивают,

в частности, гофмановские слова о замысле этого произведения, призванного «на примере причудливой и удивительной жизни одного человека, на которого с самого его рождения воздействовали небесные и демонские силы, отчетливо и с полной ясностью показать загадочные связи духа человеческого с... высшими началами». Не спрашивайте, есть ли у Булгакова соответствующий «один человек» и кто он. Потому что ответа на подобные вопросы Булгаков не дает — и не любит давать. Можно остановить наши подозрения на Иване Бездомном, чья фигура то сатирически третируется, то, напротив, превращается в универсальную емкость, заключающую в себе все содержание романа: все времена, все территории, всех героев со всеми их связями. Автобиографическая фигура, мастер, — другой соискатель доминантной позиции, тоже располагает несколькими проекциями: тут — умалишенный, чья история болезни пестрит туманными эпизодами, там — непризнанный художник, где-то — собеседник великих мира сего и предмет встреч на наивысочайшем уровне. При бедном характерологическом досье — такое обилие функций! И такое богатство личности!

Претенденты на «главное» кресло в образной иерархии романа от раза до раза демонстрируют раздвоение личности — то этой, то другой, приобщаясь таким образом к потусторонним силам. Вспомним, однако, что автор «Эликсиров сатаны» также обосновывал свою фантастику — чтоб ввести ее в рамки реалистической законности — иллюзиями и галлюцинациями героя. И в этом плане программными кажутся слова

Медарда в «Эликсирах сатаны»: «Я тот, кем я кажусь, а кажусь я вовсе не тем, кто я на деле, и вот я для самого себя загадка со своим раздвоившимся «я»!»

Меня не оставляет чувство, будто русский писатель до боли в глазах вглядывается в алхимические шифры одного сумрачного ирландца, вычитывая из них рецепт драматически-напряженной неопределенности, которою подтекстованы решающие сцены «Мастера». Мэтьюрин в «Мельмоте Скитальце» изобрел феномен отсутствующего сатаны, закулисного дьявола, который действует через невидимых агентов, таинственными способами дергая за ниточки — то ли существующие, то ли пригрезившиеся нам в сновидении. Да и сам позволяет, чтоб его трактовали как галлюцинацию: мало ли кто поднимает грохот там, за стенкой, то ли нечистая сила, то ли разбушевавшийся плебей. В немалой степени способствует утверждению такой идейно-художественной концепции авторский изобразительный стиль, опирающийся на почтительное отношение к подробностям, но одновременно и на свободное, играющее слово.

Отвергая мысль о прямом влиянии Мэтьюрина на Булгакова, признаюсь, что нахожу у Булгакова логическое развитие Мэтьюрина. Читая «Мельмота Скитальца», испытываешь предчувствие «Мастера». Заставляют вздрогнуть, будто звук знакомого голоса, исповедальные интонации «Мельмота Скитальца»: «Просто невообразимо, сэр... насколько сильнее и страшнее самой ужасной яви те образы, что преследуют нас во сне! Я проснулся с ощущением, что яркое пламя касается моих глаз, но вместо

этого увидел только бледное сияние свечи, которую держала еще более бледная рука — действительно возле самых глаз. Рука исчезла, едва только я проснулся. Кто-то на мгновенье заслонил от меня свечу, а потом подошел совсем близко ко мне...»

Стоит убрать из этого отрывка обращение «сэр» — и он вполне впишется в монологи мастера, поверяющего Ивану Бездомному горестные перипетии своей жизни. Другой оратор из Мэтьюрина годится в наставники другому булгаковскому оратору:

«Что касается побега, — продолжал мой собеседник, — то хоть я и могу вам его обещать (меж тем сделать это *не в человеческой власти)*, я должен предупредить вас о трудностях, с которыми вы столкнетесь... Самое нелепое заблуждение, которое, однако, глубоко укоренилось в человеке, — это думать, что земные страдания его спасут ему душу». Среди непроизнесенных речей Воланда могла бы обнаружиться и эта, а впрочем, есть ли у нас гарантия, что Мэтьюрин воспроизводит другого деятеля инфернального ведомства? Признав существование Воланда, нам придется согласиться с его путешествиями по времени, и тогда страницы «Мельмота Скитальца» сойдут за репортаж о прошлом булгаковского героя.

Оговариваюсь: сие предположение о тождестве двух разновременных героев далеко от серьезности. Оно — шутливый способ подчеркнуть сходство между романами, «старшим» и «младшим», которое прослеживается и на других примерах, таких, как композиционная перекличка, как схема «шкатулка в шкатулке», как

целая система вставных историй. И у Мэтьюрина, и у Булгакова отнесен в сферу невидимого механизм видимого. Мэтьюрин неизменно помнит об инквизиции, Булгаков — о «следствии».

Булгаков мог читать «Мельмота Скитальца» или не читать, иметь в своей библиотеке или не иметь, все равно репутация романа получила в русской публике такое распространение, и в таких четких формах (напомню об интересе Пушкина к Мельмоту), что о знакомстве писателя с образом Скитальца или образной системой произведения можно говорить с уверенностью. Даже если допустить нонсенс: Булгаков не подозревал о существовании «Мельмота Скитальца» (а также «Замка Отранто», «Эликсиров сатаны» и т. д., и т. п.), «мельмотическая» эманация давно вошла в плоть и кровь великой мировой литературы — той, которую он не мог не знать, как не мог не знать Шекспира, независимо от состояния своих финансов или каталогов. Одно только имя — Бальзак — должно пояснить мою мысль. Выделяя в составе «Человеческой комедии» раздел «Философских этюдов», Бальзак словно бы учреждал храм во славу Мэтьюрина — прибежище, где рационализм венчается с суеверием, страшные легенды заверстываются в один фолиант с бытовыми историями, а фантазии Босха поселяются в головах у персонажей Давида или Фрагонара. «Эликсир долголетия», «Поиски абсолюта», «Прощенный Мельмот» — отраженные блики готического эталона лежат на каждой из этих вещей. Искушение вечностью — обозначил бы я тему «Философских этюдов». Но именно такова

в конечном счете безальтернативная перспектива булгаковских героев.

Одна из перечисленных повестей — «Прощенный Мельмот» — получает в «Мастере» внятный отзвук, почти членораздельный. Там есть демонический иностранец, невесть откуда появляющийся на пути у главного героя, и главный герой, коему не прозреть без нечистой силы. Кульминационные события в «Прощенном Мельмоте» вынесены на сцену театра Жимназ — не эскиз ли будущих разоблачений в театре Варьете? Париж представлен бульварами, которые озвучены так: «Продавцы «кокосового напитка» кричали: «А вот освежающий! А вот прохладительный!» Но аналогичное «абрикосовая, только теплая» является у Булгакова главным «торговым» штрихом в зарисовке Патриарших. Предсказание наиближайшего будущего — основная сюжетная функция Мельмота, он решает эту задачу при посредстве подручного материала, показывая герою театральную версию того, что случится через несколько часов — при его, героя, участии. Нечто похожее происходит в театре Варьете с Семплеяровым.

Теперь о мотиве пророчества. Воланд пользуется той же прогностической техникой, что и Мельмот. Картины происшествия, которое его погубит, проносятся в мозгу Берлиоза. Такие же намекающие видения посещают Пилата — вселенского, на всю мировую историю, замаха.

И конечно же, иностранец запросто читает мысли собеседника. И конечно же, глаза чужестранца, как бы пронизывая самую душу, сверкают невыносимо, а застывшие черты лица усиливают это впечатление. Сколько бы ни изо-

щрялся булгаковский повествователь, пародируя милицейские доклады о Воланде, его текст вращается вокруг все той же оси. Не потому, что нельзя придумать ничего лучшего, а потому, что лучшее (да и вообще другое) не стоит придумывать. Иначе трудно будет сохранить верность традиции и обратить традицию на пользу своему творению.

Бальзаковский Мельмот преподает Воланду свою речевую манеру: «...Ты собрался посмотреть спектакль, он от тебя не уйдет, ты увидишь два спектакля», — говорит он своей жертве, главному герою. Но ведь эта языковая конструкция: повторение слова с подменой смысловой подоплеки — используется и Булгаковым («Я — историк... Сегодня вечером на Патриарших будет интересная история!»).

Наконец, финальные страницы «Прощенного Мельмота» посвящены «немецкому демонологу, явившемуся исследовать... событие». Раз от разу акцентируется (как позже у Булгакова) эта «ученая», «книжная», «фаустовская» национальность — немец. Разглагольствует новоявленный демонолог на манер знакомого нам демона: «Да, милостивый государь, подобное мнение находится в полном согласии с подлинными словами Якова Беме, содержащимися в сорок восьмой пропозиции «Тройственной жизни человека», где сказано: «Ежели господь все произвел глаголом «да будет», то, значит, это «да будет» и есть сокровенное лоно, содержащее и объемлющее природу, образуемую духом, рожденным от Меркурия и бога...» Воланд называет себя не демонологом, а специалистом по черной магии. Но черновики упоминают и слово

«демонология»; соответствующий кусок звучит так: «Да, да, пригласиль, — тут приятели снова услышали, что профессор говорит с резчайшим немецким акцентом, — тут в Государственной библиотеке громадный отдел старой книги, магии и демонологии, и меня пригласиль как специалист, единственный в мире».

И наконец, «Человеческая комедия»! Не «Божественная комедия», о которой куда охотнее вспоминают булгаковеды, не Данте, а Бальзак. Универсализм бальзаковского замысла подразумевает системный подход к миру; сверхъестественное при такой постановке вопроса получает причитающуюся ему толику внимания. С другой стороны, человеческое автору «Человеческой комедии» тоже небезразлично. Двуединство мира обрисовывается во взаимодействии возвышенного и земного, евангельского и фарисейского, каббалистического и повседневного. Это — концепция, подхваченная «Мастером».

Не без сатанинского лукавства Бальзак заимствует из «Тристрама Шенди» в эпиграфы к «Шагреневой коже» змеистую линию, которая на фоне букв выглядит как каббалистический знак. А дальше контраст развивается: в быт вторгается магия, в французскую действительность — санскрит, весьма подходящая для нечистой силы знаковая система, в чем мы убеждаемся, знакомясь с «текстовкой» талисмана.

Есть у стерновской синусоиды еще одна — чисто изобразительная — ипостась. Не вдаваясь в иероглифику, всякий простак — вольтеровский или рядовой — без раздумий заявил бы, что на страницах «Тристрама Шенди» нарисо-

вана змея. А змея — или змей — это ведь фигура библейская, многозначительная. Стерновская синусоида воспринимается — полагаю, сей эффект и учитывал Бальзак — как автограф (или автопортрет) сатаны на его персональном перстне.

Неудачливый картежник «Шагреневой кожи» — что общего у бедняги с московскими литераторами? Влекущаяся за ним, словно тень, биография, которая именно сейчас, в зафиксированный романом момент, переломится надвое. История человечества — он получает ее в виде макета (ибо что же такое развернутая экспозиция лавки древностей, если не предметная картина развивающейся цивилизации). Христианская легенда — у Бальзака с его материалистическим методом она предстает нашему взору как картина Рафаэля. Наконец, тот, с кого начинается действие, кто, будучи режиссером, прикидывается скромным актером: бальзаковский старик, вполне годящийся дьяволу в соперники. Да и не дьявол ли он сам?! Раз уж осуществляет «фирменное» мероприятие дьявола: покупает человеческую душу.

Повторяемость фигуры, олицетворяющей нечистую силу, — свидетельство тенденции: так утверждается жанр реалистической чертовщины. Если понимать под чертовщиной готический роман, модифицируемый усилиями романтизма (Гофман!) и неоромантизма (Эдгар По!), то к реалистическим коррективам надо будет отнести портреты гоголевской кисти, психологические экскурсы Достоевского, парадоксы Уайльда. У Булгакова реалистичность чертовщины достигается за счет иронии, а та — за счет

пародийных мотивов, которые мы могли уже пронаблюдать в сцене погони за Воландом у Патриарших. Пародия не преследует здесь ниспровергательскую цель стереть готический роман с лица земли, обнажив смехотворность инфернальных концепций на фоне назревающей научно-технической революции. Наоборот, ее острие направлено против скучного бытового инфернализма.

Постоянно помня об интересе Булгакова к сверхчувственному, нельзя упускать из виду, сколь важно было для писателя психологическое. Ведь отнюдь не абсурдна точка зрения: «Мастер» — это поток сознания», — и вмиг актуальным оказывается сопоставление: Булгаков — Джеймс Джойс, «Мастер» — «Улисс». Знаменитый роман Джойса стал достоянием англоязычного читателя в 1922 году, незадолго до встречи писателя Булгакова с Булгаковым повести А. В. Чаянова «Венедиктов...» (говорят, из этого рандеву 1924 года проистек замысел будущего «Мастера»). Что до знакомства Булгакова с «Улиссом», сведениями на сей счет мы не располагаем. Но так или иначе просматривается несомненное типологическое сходство между двумя романами, в которых координатные системы разных эпох, условно говоря, легендарной и реальной, накладываются одна на другую. Косвенно свидетельствует о взаимной соотнесенности «Улисса», с одной стороны, «Мастера» — с другой (при той очевидной предпосылке, что их никто никогда сознательно не соотносил) взаимная рифмовка критических оценок. Подчас сказанное об одном романе вполне применимо к другому, и не всякий раз-

личит, что к чему относится. Только имя писателя в тексте позволяет нам, например, определить адрес следующего послания, которое почтальон вполне бы мог вручить автору «Мастера»: «Используя миф, постоянно выдерживая параллель между современностью и античностью, г-н Джойс прибегает к методу, которым следовало воспользоваться другим. И при этом они были бы подражателями не более, чем ученый, который применяет открытия Эйнштейна для осуществления своих собственных, независимых дальнейших изысканий. Просто это способ взять под контроль, упорядочить, придать форму и значение необозримой панораме пустоты и анархии, каковой является современная история... Психология, этнология и «Золотая ветвь» вместе сделали возможным то, что было невозможным еще несколько лет назад. Теперь вместо метода повествовательного мы можем пользоваться методом мифологическим... Это шаг к тому, чтобы сделать современный мир доступным для искусства, шаг к порядку и форме...» (Элиот Т. С. Улисс, порядок и миф. — «Иностранная литература», 1989, № 1, с. 228.)

Два романа-парадокса — две «Одиссеи» XX века...

НЕПЛУТУЮЩИЕ ПЛУТЫ

Исходные планы «Мастера» сперва предполагали такую фабулу: странствует новоявленный Одиссей под личиной черта по белу свету да набирается наблюдений, и они слагают выставку комедийных фигур. В остаточном виде эта композиционная идея присуща и «нашему» ва-

рианту романа. Жулики управдомы, пошляки конферансье или хамы начальники — ее наследие.

«Мастер» исходного замысла обладает, как видим, признаками плутовского романа, которые придавали «готическому» элементу условный, бутафорский оттенок. Низкий «штиль» плутовского романа позже вступит в противоречие с высоким «штилем» христианской притчи, да и притчи вообще. Вот поясняющая эту мысль аналогия: таким же образом приход Дон Кихота в корне изменяет мир рыцарского жанра. Поскольку «штиль» — это человек, «высокая словесность» преобразит мелкого беса, плута в импозантного сатану, который, впрочем, не станет гнушаться своим старым амплуа. А уж о его свите и говорить не приходится: роль пикаро шутовского профиля куда как мила Коровьеву, приблизительно в том же ключе выступает и кот, подражающий гофмановскому Мурру.

Плутовской канон имеет в «Мастере» и глубинные проекции, чему свидетельство — фигура Ивана. За поэтом до последних страниц значится должность обозревателя, традиционно отдаваемая плутам. Иван выступает перед посетителями «дом-грибоедовского» ресторана в качестве распространителя новостей, истинных — но и ложных. Пока он говорит правду — он осуществляет деловое сотрудничество с рассказчиком, тиражирует разделяемую ими обоими информацию. Призывая, чтобы из милиции «послали пять мотоциклетов с пулеметами для поимки иностранного консультанта», он занимается по сути деятельностью мистификаторской. О причастности Ивана Бездомного к жанру пи-

карески свидетельствует его псевдоним. Плутовской роман отразил в свое время развитие бродяжничества, «бездомности», возведенной в степень социального явления. В своем герое Булгаков усматривает другую бездомность — духовную, — которая, впрочем, столь же категорично предает человека бесприютности, как и самая обыкновенная материальная нищета — удел улицы, трущобы или большой дороги.

Наступает момент, когда свою эстафету наблюдателя Иван передает другому — эта «таинственная фигура, прячущаяся от лунного света», носит вместо имени профессиональную кличку «мастер». Сделаем акцент на образовательной графе его анкеты. Зачитанная наспех, без подчеркиваний, она проскальзывает незамеченной; но стоит задержать на ней взгляд, как скороговорочное бормотание приобретает важную (почти вальяжную) многозначительность: «историк». «Мастер» — это степень, качество, нечто вроде диплома, выданного вселенской аттестационной комиссией. «Историк» — это специализация, отсылка к факультету. «Мастер» — это ответ на вопрос «как»: хорошо ли выполняет свое дело человек? В данном случае ответ означает: блестяще, виртуозно. «Историк» — это эхо другого разговора: «Чем занимаетесь? Что вас в подлунном мире интересует, даже если вы сторонитесь лунного света?» И здесь об однозначности говорить не приходится. «Историк», конечно, числится в подчинении у исторической науки (насколько ее можно считать наукой — особенно в булгаковские-то времена). Как ученый он озабочен выяснением причин и следствий и их порядком,

иерархией. Как ученый он ищет; обшаривая своим поиском прошлое, нащупывая своим предвидением будущее, хочет проникнуть в суть вещей, найти механизмы происходящего. Но по плечу ли книжной дисциплине решение столь грандиозной задачи? Только высшее, незапечатленное сознание способно приблизиться вплотную к главным (и, разумеется, сокровенным) тайнам бытия. Может быть, при посредстве интуиции. Может быть, с помощью потусторонней силы. Во всех случаях — иррациональным, сверхчувственным прорывом к истине, не иначе. Но и в этой своей деятельности «историк» предстанет человечеству историком. Ибо другого титула для своих биографов оно не придумало.

Оснований назваться «историком» у мастера не больше, чем у пифии Гомера или евангелиста. Но, пожалуй, не меньше, ибо его сюжеты основываются не только на чувстве, но и на факте, не только на подсознании, но и на знании.

У самозванческой аттестации «историк» имеется второй аспект, тоже вызывающий на размышления. Как мы помним, историком представился Берлиозу и Бездомному еще один персонаж «Мастера». А именно — Воланд. И тотчас же принялся играть словами. Точно так же поступает и мастер: «Извольте-с. История моя, действительно, не совсем обыкновенная...» И строчкою ниже: «...Историк по образованию, он...» Вот здесь и возникает антагонистическая параллель между функциями мастера и Воланда как историков. Оба они, а не один лишь Воланд, «работают» обозревателями, и эпитет «политическими» я опускаю разве что во имя историзма: в тридцатых годах телевидение

еще не успело распропагандировать столь популярную ныне профессию политического обозревателя. Если же по сути, то обозревательский взор каждого ориентирован (во многом) на политику с ее актуальными моментами, вплоть до такой злобы дня, как расправа с инакомыслящими или борьба за власть. И оба подходят к этой проблематике «извне», «по-журналистски», «по-наблюдательски». А если в историко-литературных категориях — «по-плутовски».

Будем помнить: главы «вставного» евангелия функционально представляют собой аналог историй, которыми занимали и просвещали собеседников где-нибудь в корчме многознающие путешественники далекого (и не столь уж далекого) прошлого. Кстати, сохранена в «Мастере» даже атмосфера соревнования между двумя — конкурирующими — «сказителями». По принципу: монолог на монолог — дают диалог.

Разумеется, вынужденно ритуальные действия мастера вовсе не обрекают его на жречество в чуждом ему храме. Исполняя некоторые сюжетные обряды плута, этот типичный антиплут никак не становится плутом. Но церемониалов жанра все-таки придерживается.

Глава II

О КОМПОЗИЦИИ, И НЕ ТОЛЬКО О НЕЙ

НЕМНОГО О КОМПОЗИЦИИ

Роман Булгакова состоит из двух частей, и если бы кто-нибудь потребовал озаглавить каждую, исходя из словесной «наличности», не бы-

ло бы задачи, разрешаемой с большей легкостью. Первая часть — «Мастер», вторая — «Маргарита». Можно было бы подкрепить эту идею изобразительно: портретом преданно смотрящих друг на друга мужчины и женщины (как Фердинанд и Изабелла с тогдашних испанских почтовых марок, аллегория вечной любви). Почему-то не сомневаюсь, что Булгаков знал эту популярную марку, воспринимая ее как лаконичный образ всепобеждающего чувства — того самого, что спасет мир. Декларировать: главным героем Булгакова является любовь — весьма скудный прирост аналитической информации об этом романе тайн (не сюжетных и событийных, а художественных, «мáстерских», из досье с надписью «Как это сделано»). В каком романе любовь не рвется в главные герои? Но, с другой стороны, без столь очевидной констатации в дальнейшем будет трудно: на переходах любви от одного нюанса к другому, из одной плоскости в другую живет психологическая светотень романа.

Итак, роман состоит из двух частей, из двух романов, и личностной доминантой первого выступает мастер. Но вот одна, другая страницы первой части. Мелькают глава за главой — а мастера все нет. Появились на Патриарших Иван, Берлиоз. Пожаловал туда Воланд. Прошествовали перед нами Пилат и Иешуа — герои его монолога. Затем — Коровьев, кот, «дом-грибоедовская» публика, врачи психиатрической клиники, и только тогда в палате у Ивана распахнулась дверь и вошел человек, чуть позже отрекомендовавшийся мастером.

Спросим себя: разве предыдущее имеет отно-

шение к герою? Разве оно не увертюра? Никоим образом! Берлиоз и Бездомный — составная часть литературной повседневности Москвы. И одновременно (точнее — именно потому) — органический компонент психики мастера, персонификация его видений, расписанная по ролям драма художественного творчества со всеми ее перипетиями, бездуховность, кидающаяся, точно цепная собака, на каждое проявление духа. Однажды наступит момент, когда кот назовет себя шутя галлюцинацией. Это будет выглядеть разнузданным кокетством и самозванством. А ведь он скажет правду, одну только правду, ничего, кроме правды, сокрыв от слушателей наиважнейшую подробность: чья галлюцинация? Может быть, от скромности: ведь галлюцинациям тоже небезразлично, кому принадлежать. А может быть, по неведению: разве каждому феномену дано знать, какими инстанциями он учрежден?

Даже не будучи в тех или иных случаях прямой проекцией образа мыслей (поступков, грез) мастера, первая часть романа все равно исчисляет по нему свои маршруты, словно бы выворачивая наизнанку творческую личность в инсценированных ее проявлениях.

Как уже говорилось, рискованна аналогия между булгаковским романом и «Улиссом» Джеймса Джойса. Но в одном исключительном ракурсе сей риск — дело не только благородное, но еще и текстуально обоснованное. Вот пункт, в котором два разнонаправленных эстетических вектора встречаются: решимость творца увидеть мир как компонент человеческого сознания. Не в том смысле, что голова некоего ин-

дивида — пирог, а остальная действительность — начинка. Или: голова — шкатулка побольше, а прочее — шкатулка поменьше. По-иному: показываемый читателю мир является характеристикой воспринимающего субъекта, и, знакомясь с «реальными» картинами, мы постигаем «идеальную» субстанцию, глядя на внешнее, видим внутреннее.

Созвучность этих произведений достойна особого внимания: оба относятся к первой трети нашего столетия, то есть почти синхронны, оба тяготеют к показу современности во взаимодействии с миром и оба, в конечном счете, замеряют экстремальные возможности человеческого сознания, крайние — и полярно противоположные (поскольку «документализм» «Улисса» принципиально отличен от «романтического полета» «Мастера»).

Некоторые авторы усматривают в «Мастере» черты модернистской литературы. Что ж, этот тезис можно принять — с оговоркой, что модернизм у Булгакова дан в переводе на язык русской классики, включая Достоевского (без которого не было бы модернизма).

Вторая часть булгаковского романа вводит в действие Маргариту, та сразу же берет сюжетную инициативу в свои руки. И произведение обновляется. Первая часть сотрясалась от сутолоки; переполненная второстепенными персонажами, она гудела от голосов, от праздной толпы Ершалаима и «Грибоедова». Менялись ведущие — и менялась система читательских ожиданий. Воланд тащил нас в одну сторону, Иван в другую, мастер — еще куда-то. В общем, мозаика или калейдоскоп — любое сравнение здесь

подойдет и любое отразит нарочитую пестроту этой событийной структуры, которая в свою очередь воспроизведет живой, хаотичный, «броуновский» характер человеческой психики (напомним, перед нами развертывается иносказательный вернисаж из внутренней жизни мастера).

Появилась Маргарита, прекрасная женщина во плоти. Одухотворила беглый силуэт, полуконтур-полунамек, мелькнувший в разговоре мастера с Иваном, когда тот нашел-таки себе пристанище (конечно же, не дом). Появилась, отрицая саму идею дома во имя чего-то куда менее определенного, но зато воистину поэтичного. «Боги, боги мои! — восклицает таинственный булгаковский повествователь, по-прежнему скрытый от нас маской стилевого разнообразия. — Что же нужно было этой женщине?!.. Ей нужен был он, мастер...»

С приходом Маргариты роман, дотоле напоминавший корабль в пучине шторма, взрéзал поперечную волну, распрямил мачты, подставил паруса набежавшему ветру и понесся вперед, к цели — благо, она наметилась, а вернее сказать, открылась — словно звезда в разрыве туч. Путеводный ориентир, на который можно опереться, как на руку надежного провожатого.

Если первой части была присуща авантюрная неопределенность, сопряженная с эффектами тайны, то вторая сделала ставку на определенность (тоже, впрочем, авантюрную): Маргарите нужен мастер, мастер исчез, и она готова на любой риск, чтобы с ним воссоединиться. Постановка вопроса, известная со времен Дафниса и Хлои... Они ищут друг друга, они жаждут

встречи. Этот апофеоз сюжета должен сублимировать все эмоции, разрешить все загадки, привести к общему знаменателю все проблемы. То есть стать практическим и философским итогом «Мастера».

Но пока — поиск. Пока — приключения. Пока — фантасмагория. Чем дальше, тем больше выявляется своеобразная этическая симметрия двух частей романа, взаимное созвучие причин и следствий, оформленных по разным ведомствам.

Берлиоз, самоуверенный до глупости, ошибается в трактовках мировой истории. Не соблюдает правила уличного движения... На этих полупародийных инвективах позволю оборвать свою прокурорскую вылазку, чтобы переспросить читателей: «Как вы полагаете? Справедлива ли идеологическая казнь Берлиоза, супротив которой его физическая гибель на Патриарших — бытовая мелочь? Эквивалентны ли проступки уничтожающей — в буквальном смысле слова — критике, которая обрушивается на его бренную голову?» «Все сбылось, не правда ли?.. Голова отрезана женщиной, заседание не состоялось, и живу я в вашей квартире. Это — факт. А факты — самая упрямая в мире вещь. Но теперь нас интересует дальнейшее, а не этот уже совершившийся факт. Вы всегда были горячим проповедником той теории, что по отрезании головы жизнь в человеке прекращается... Впрочем, ведь все теории стоят одна другой. Есть среди них и такая, согласно которой каждому будет дано по его вере. Да сбудется же это. Вы уходите в небытие, а мне радостно будет из чаши, в которую вы превращаетесь, выпить за бытие...»

Позиция, что и говорить, сатрапская, причем жизненный ее источник, хотя и неназванный, как бы доподлинно назван. Вряд ли кто-либо, знающий фразеологию тридцатых — сороковых годов, откажется опознать эту крылатую фразу — обязательный компонент лозунговой системы того времени, белой краской по алому кумачу. «Факты — упрямая вещь». Авторитет формулы скрепляла подпись: «И. Сталин». Полное отождествление булгаковского персонажа с этой фигурой предельно ограничило бы нравственную программу «Мастера», приравняв ее к небогатому идейно-философскому, правовому, человеческому репертуару тогдашних приговоров, авторская принадлежность которых связана с именами Ежова, Берии, Вышинского, но прежде всего и по преимуществу с глашатаем расхожей мудрости «факты — упрямая вещь». Конечно же, Булгаков поднимается над прототипическими деталями: он следует той же безошибочной логике, какую исповедуют короли шекспировских драм, сдирающие с себя «шкуру» реальных монархов — лишь таким способом достижимо литературное бессмертие. И литература сама только на этом пути достижима: через саморазвитие, отбрасывающее, как ненужную лесенку (после того как забрался на небеса), всю конкретику «натуры».

В какой же мере Воланд — Сталин? И в какой он — самостоятельный герой? Имея дело с этой дилеммой, нельзя не напомнить о синтетической природе булгаковского таланта. Будучи по преимуществу эпическим писателем, творцом новой действительности, равной своим суверенитетом действительности «настоящей»,

Булгаков видел мир сквозь призму своего богатого драматургического воображения, которое с волшебной простотой превращало любой жизненный материал в театральное действо, разложенное по мизансценам. Поэтому каждый роман Булгакова, в том числе «Мастер», — потенциальная пьеса, а каждая пьеса — роман. Доказательства этого жанрового динамизма в широком выборе предоставляет история булгаковского творчества: переделка романа «Белая гвардия» в пьесу «Дни Турбиных», превращение повести «Багровый остров» в элемент одноименной комедии. В таком контексте правомерно провозгласить Булгакова еще и лириком, хотя любой противник этой идеи наверняка возопит: «А где же у Булгакова сонеты или элегии?» Возражая ему, достаточно снять подразумеваемый знак равенства между лирической поэзией и стихотворной формой. И тогда все встанет на место. Ибо стихия чувства составляет эстетическую доминанту булгаковского творчества. А внешний событийный рисунок: кто как поступил, кто кому сказал и куда после этого пошел — формальный повод для лирика, толчок, побуждающий его излиться. Здесь как в опере. Иным театралам важней ее сюжет, и они склонны аплодировать либреттисту, другим — музыка, и эти чувствуют и чествуют композитора. Любителю прозы с ее приматом повествовательного принципа бросается у Булгакова в глаза прежде всего «либретто». «Настроение» даже мешает любителю прозы читать. Но «чувствительные» сердца упиваются в этой прозе именно «музыкой».

Автор берет у реальной личности черту характера, поступок или даже контуры образа как

бы ради этой реальной личности: чтоб запечатлеть ее вдохновенной словесной кистью. Не столь уж любопытны ему жизненные достоинства (равно как и недостатки) прототипа. Прототип привлечен на сценическую площадку ради роли чисто посреднической. Он помогает автору распахнуть душу свою, выместить на виновниках неких бытовых, психологических, деловых неурядиц — самых что ни на есть личных — свои обиды. Воланд — обвиняющий и казнящий — меньше всего продукция придворного фотографа, обязанного сохранять для потомства черты Его Величества. Прототип необходим художнику в той мере, в какой он пробуждает у публики фиксированные ассоциации, однозначные условные рефлексы. Не персонально Сталин, а неотвратимая угроза, жестокий (но мотивированный!) гнев небес — вот что такое Воланд. Карающая десница, как выражаются летописцы; остается, правда, невыясненным — чья. Не того ли, кто покровительствует мастеру — и полемизирует с Пилатом?!

В подтексте булгаковской лирики — реальные ситуации, сводимые к отчетливой простоте медицинского диагноза: Булгакова травили критики, присяжные ораторы, и он болезненно реагировал на эти гонения. Не имея возможности противостоять хулителям на публичных (и печатных) форумах, писатель искал сатисфакции через посредство искусства, взяв себе в секунданты муз (в том числе и покровительницу истории Клио). Таким образом, сценическая площадка «Мастера» стала дуэльным ристалищем.

Многоактная драматургия первой части опе-

рирует преимущественно обвинительным материалом: такой-то и такой-то совершил при таких-то свидетелях то-то и то-то. Во второй же части такого-то и такого-то кличут на суд. Оглядывая «проделанную работу», Воланд роняет в финале романа: «Ну что ж... все счета оплачены...» И немного погодя: «...Сегодня такая ночь, когда сводятся счеты...» Вряд ли у сатаны на уме композиционные особенности «Мастера». Но, говоря о сути произведения, он характеризует и его форму. Сама метафора, опирающаяся на понятие «счет», двупланова. «Счет» содержит две графы, первая из которых требует с кого-то что-то, допустим, денежную сумму, а вторая показывает реакцию другой стороны в математическом выражении. В сфере взаимоотношений между людьми распространено клише «свести счеты», которому обычно придается негативный оттенок. «Сводят счеты» люди неблагородные. Благородные же, следуя христианской морали, подставляют левую щеку, коли их ударили по правой. При всей своей приверженности к христианству повествователь «Мастера» отвергает эту доктрину. Пилат, отправляющий Афрания на расправу с Иудой, предлагает свои поправки к догме. За зло он воздает злом. В точности по такой же схеме действует и Воланд, совмещающий (по конкретно-историческим рецептам) следствие, обвинение, суд (и любые другие функции уголовно-процессуальной процедуры) в одном лице, каковым является он сам. Приплюсовав к Воланду еще двоих: Коровьева и кота, мы получаем изображение «тройки», знаменитой инстанции, вершившей во время оно свой «третейский» промысел.

Упомянем еще Воландов «последний великий выход на балу». «Он шел в окружении Абадонны, Азазелло и еще нескольких похожих на Абадонну, черных и молодых». Групповой портрет этот перекликается с классическим стереотипом: группа «вождей» перед первомайским (или ноябрьским) парадом. К той же дворцовой системе ассоциаций принадлежит еще одна реплика Коровьева на Великом балу: «Да, это кто-то новенький... Как-то раз Азазелло... нашептал ему совет, как избавиться от одного человека, разоблачений которого он чрезвычайно опасался. И вот он велел своему знакомому... обрызгать стены кабинета ядом». Современники сталинских репрессий подтвердят: приблизительно такая акция приписывалась Ягоде: будто бы он пытался отравить своего преемника — Ежова.

Но вернемся от репрессий к симметриям... Итак, сводятся счеты. И обидчики мастера, Иешуа, Булгакова, упомянутые (или даже обойденные упоминанием) в первой части, отвечают за свои прегрешения во второй. В этой художественной расправе есть нечто ритуально-первобытное: так индейцы или папуасы сжигают чучело, протыкают копьем портрет. В оправдание Булгакову скажу: лирика — это всегда расплата с живыми «на материале чучел».

Обе половины романа связывает такой очевидный (а потому упускаемый из виду) признак, как естественная последовательность. И хронология действия развивается в том же направлении: от начала к концу. Причины, таким образом, — это номенклатура первой половины, а следствия — второй, толчки — это первая по-

ловина, а сдвиги — вторая, счета выписываются в первой половине, а к оплате предъявляются во второй. Если перевести эту пропорцию в иные категории, назвав вещи своими именами, у нас получится нечто вроде таблицы:

Первая часть — история, вторая — действия.

Первая часть — рассказчики, вторая — деятели.

Первая часть — обиды, вторая — расплаты.

Первая часть — вопросы, вторая — ответы.

Первая часть — пророчества, вторая — исполнение.

Первая часть — загадки, вторая — версии.

Первая часть — разлуки, вторая — воссоединения.

Первая часть — казнь, вторая — воскресения.

Первая часть — поиски мессии, вторая — обретение спасителя.

Первая часть — что есть человек? Вторая — «раз нет документа, нету и человека».

Первая часть — Иван, вторая — Иванушка.

И наконец, первая часть — завязки, вторая — развязки.

В недрах столь наглядной симметрии таится (и не слишком таится) ее противоположность. Ибо ответы романа не становятся окончательными решениями проблемы. Напротив, они являют собой новые проблемы, которые требуют новых ответов. Точно так же версии — ступеньки на пути к разгадкам — оборачиваются новыми загадками, а воссоединения — преддверием новых разлук.

Но, спрошу я у самого себя, разве эта круговая трансформация первого во второе, а второго в первое не предопределена условием композиционной посылки? Шкатулка в шкатулке. Да, конечно, шкатулка в шкатулке, но так: эта — в той, и та все-таки в этой. То есть когда мы говорим «роман в романе», сие значит: «евангельский в современном». Но значит еще и другое: «современный в евангельском». Между евангелием от Воланда и Патриаршими прудами нет прямых повествовательных связей (общих героев, например). Но есть зато контакты притчевые, есть аллюзии, и они обращают мнимо независимые компоненты художественного мира в целостный монолит.

Каково было первым читателям «Мастера и Маргариты» (звучит, как «первые христиане», и может быть, в этом совпадении больше внутренней логики, чем кажется)? Было и проще, и трудней, чем нынешним. Тогда мало правды говорилось напрямую, и эзопов язык считался в интеллигентном обществе принадлежностью умной беседы — чем-то вроде французского у русской публики восемнадцатого века. И выискивали люди дословные переводы — по эзоповско-русскому разговорнику. И являлся на свет знак равенства: Иешуа — это архаизированная проекция мастера. А мастер — автобиографический двойник Булгакова. И стало быть, Иешуа — Булгаков. Булгаков в том, воображаемом, колене и в этом, реально зримом, в двух разных маскарадных костюмах, современном и старинном (стараниями антиквара старательно помятом — для правдоподобия). Сопоставительные коленца спокон веку пользовались спросом.

Но нынешний просвещенный читатель стопроцентных отождествлений между образом и реальностью чурается, тем более что со временем даже явные прототипические зависимости тускнеют, не говоря уже о сомнительных. Поэтому в наши дни соотношение двух героев, Иешуа и мастера, воспринимается как философская иерархия: два пояснения к одному тексту или две грани одной проблемы. И не вызывают альбомной реакции: ага, вот они, фотографии одной персоны на разных биографических этапах. Хотя психологически дело обстоит именно так. Булгаков при свете вспышки художнического воображения располагал по проекциям свои внутренние состояния, разные ипостаси своего человеческого «Я». Но не так ли точно поступает любой литератор, щедрая душа, раздающая себя несчетным персонажам?

Симметрия — вот ключевое понятие в разговоре о романе, архитектоника которого имеет самостоятельный вес — и этический, и эстетический — чуть ли не внетекстового происхождения. Начнем с того, что символом булгаковской нравственной догмы вполне может служить равнобедренный треугольник и любая другая фигура, подчиненная законам подобия: перегнешь по осевой линии — и контуры «половинок» наложатся один на другой. Геометрия совпадений управляет у Булгакова философией возмездия — симметричной по самому своему исходному принципу: как аукнется, так и откликнется; что заслужил, то и получил. Две чаши весов в поисках равновесия. Осмелюсь предположить, что на данных (или подобных) контрастах как раз и держится этика. Ибо в ее ос-

нове — двойственная конструкция: человек — и общество, «я» — и «они», духовное и материальное. В «Мастере» борьба за этическую истину осуществляется через альянсы поступка и расплаты, акции и реакции, причем прочностью этих сцеплений повествователь гордится, точно ребенок, свято верящий, что его обидчикам обязательно «нагорит».

Двум частям «Мастера» соответствуют две кульминации, находящиеся во взаимной эмоциональной перекличке: сеанс черной магии в Варьете и Великий бал у сатаны. Похожи оба эпизода по сюжетной организации: в обоих случаях небольшая группа наблюдателей инспектирует некий аномальный социум. На подмостках театра Воланд и его свита знакомятся с московским обывателем. На балу тот же исследователь прицениваются к всемирной корпорации предателей, убийц и отравителей. Два парада — убожества и злодейства — сцеплены общим принципом бездуховности, общностью режиссерского почерка и, конечно же, исполнительского состава. В почетном президиуме — Воланд, один или с малым числом сопровождающих, в роли ведущего — Коровьев, который балагурит, вовлекает своих партнеров в игру, оборачивающуюся для них блефом или драмой, раздает иронические оценки всем и вся.

Взаимозависимость двух кульминаций проявляется многочисленными другими параллелями. И тут, и там — маскарад с последующим срыванием масок; и тут, и там судебный процесс и процессия подсудимых; и тут, и там, наряду с судебным, другой процесс, подобный круговороту веществ в природе: циркуляция (а так-

же взаимная трансформация) смеха и слез, веселья и крови.

Вопреки привычной градации от трагедии к комедии, от Эсхила к Лукиану, очередность этих сцен демонстрирует некую инверсию (вообще свойственную «Мастеру»). Под крышей Варьете царит веселье, пускай не беспросветное, но достаточно явное. Потом, в антрактах между двумя кульминациями, вершатся всякие там метаморфозы, носит ветер по асфальту бутылочные наклейки — недавние денежные купюры, прыгает чудной воробушек по квартире, и тоскливое удушье подкатывает к горлу наблюдателя, предсказывая кровавую вакханалию Великого бала.

Живой историзм восприятия возвращает абстракциям их исходный человеческий смысл. Великий бал (как и Варьете) — булгаковская трактовка сталинских репрессий.

Демократическая стихия амбивалентного мироощущения в эпизоде Великого бала — уступка автора официальной идеологии. Голова Берлиоза в руках у Воланда — картина в стиле Латура («Магдалина с черепом») — печальный симптом конформизма, который во времена беззаконий мог означать только одно: попытку принять их и примириться с ними, оставляя в зоне верноподданнического агностицизма столь важное для русского писателя «постичь». Что здесь? Стремление преодолеть внутренний разлад, возникающий в душе интеллигента на очной (хотя и вечной) ставке с террором? Вера в индивида, способного взнуздать историческую необходимость? Комплекс Наполеона — вернее, Наполеонова приверженца? Или, может быть,

чисто художническое побуждение предоставить самим событиям сформировать зримый гармоничный рисунок — ситуация, в которой Воланд (образ «красивого», «идеального» тирана) должен был на эстетическом поприще пересилить Сталина (образ тирана эмпирически-приземленного, «реального»)?

Исчисление равнодействующей — так, пожалуй, можно определить функцию рифмующихся (впрочем, приблизительно, на авангардистский лад) эпизодов «Мастера». При условии, что исчисляет ее тот, кому нужен не рай, но покой. Разве Сталин — и разве сатана? Нет, идеальный монарх, какого так хотелось бы найти в реальном правителе (куда от него денешься?) — вот он, художественный итог экзамена, сдаваемого (а не только односторонне принимаемого) Воландом Варьете и Воландом Великого бала...

В «Мастере» царит безраздельное господство сквозного времени. Не под крышей дома, а под небом вселенной пребывает здесь человек. И коли надобно ему взглянуть на часы, то к услугам его разве что циферблат Зодиака — и вечности. А потому все эволюции персонажей во времени представляются, с такой точки зрения, наинатуральнейшим способом существования и (прошу прощения за каламбур) времяпрепровождения. Ибо что же такое путешествие во времени, если не времяпрепровождение?

Воланд намекает, и не однажды, что сам наблюдал события библейской старины. Каким уж он там был свидетелем происходящего: секретным или явным, ряженым или открытым —

сие остается для нас тайной за семью печатями. Равно как и тогдашний фасон его костюма (адский? эдемский?). Но вся система романа зиждется на предпосылке: Воланд в качестве соглядатая состоял при администрации Пилата, незримо присутствовал на его переговорах с нищим праведником и т. д. Сей факт оказывается существенным в Москве. Заявившись туда в плаще резонера, этаким фланирующим оценщиком нравов, Воланд постепенно смещается с должности вольноопределяющегося моралиста на позицию судьи, активно формирующего сюжет. Он трудится за целый департамент (о чем уже говорилось): ведет следствие, снимает допросы, участвует в прениях сторон, заслушивает показания истцов, очевидцев, обвиняемых, выносит приговоры, импровизирует по программам противозаконной законности. На сеансе черной магии и на Великом балу судейскую миссию он осуществляет официально, с соответствующего помоста, при публике, хотя важные решения принимает и на дипломатических раутах, как их ни назови, пускай даже файф-о-клоками. Но лишь на первый взгляд свободен и независим Воланд, как подобает истинному судье. Не верьте этому впечатлению. Оно ошибочно! Ибо вся его юридическая практика заранее расписана сценарием евангельского суда, и выступает он послушным исполнителем чужой роли — Пилата (а быть может, чужой воли — Иешуа).

Жестокий пятый прокуратор Иудеи показан нам в противоборстве двух своих ипостасей — должностной и человеческой; оно наиболее ярко проявляется по ходу бесед Пилата с Афра-

нием. На предыдущих страницах сатанинского евангелия Пилат оставался, как ныне выражаются, функционером, делал то, что расходится с его человеческой совестью, хотя и соответствует идее государственности. Теперь, в кульминации, он предпринимает попытку повернуть колесо фортуны вспять. Конечно же, это «вспять» — условное, поскольку воскрешать людей Пилат не властен. Обратимость человеческих поступков и решений, в понимании прокуратора, осуществима через возмездие, и эпитет «жестокий» приобретает в этом контексте новый оттенок, приблизительно такой: «суровый, но справедливый» (почти пародийное «усталые, но довольные»). Вся фактическая подоплека совещаний между Пилатом и Афранием работает на сию характеристику. Правитель, организовывающий расправу над доносчиком, которого к доносительству не принуждали, заслуживает, чтобы его именовали «справедливым». С учетом проливаемой крови — еще и «суровым».

«Суровым, но справедливым» заявил себя Понтий Пилат и в главном эпизоде своего правления и, как выяснится впоследствии, всей своей жизни: когда оглашал приговор преступникам, среди которых значился безвинный Иешуа. Суровость его была очевидна. Что же до справедливости, то он олицетворял и ее тогда в полной мере — если только принять за аксиому, будто справедлив закон. Если же встать на противоположную позицию... Но на нее и встал Пилат, дострадавшись до убеждения: справедлива одна лишь совесть (ничего похожего он, разумеется, не говорит — это я пытаюсь

придать окончательную форму мыслям, чувствам и действиям, кои приводят его после казни Иешуа к решению казнить Иуду).

Таков образец, принятый к руководству Воландом. Вознесенный традицией на высокий пьедестал и вынесенный за скобки сегодняшних дискуссий. Но практическая деятельность Воланда-судьи как бы на протесты и рассчитана, на сдавленные, со слезой, возгласы потерпевших: «За что?!» Не будь реальных прототипов у сатирической паствы романа, разве стоило бы бормотать эти адвокатские речи! Но беда-то в том, что бароны Майгели, конферансье Бенгальские и критики Латунские — все они являют собой для рассказчика (а точнее, для самого автора) ненавистную толпу оскорбителей. Отсюда — дисбаланс причин и следствий, преступлений и приговоров, начал и концов, нарушающий по высшему счету симметрии романа. Рассчитанный на вечность, он оперирует догмами узкокультового правосознания, опирается на юридическую логику одного-единственного исторического мига.

Е.С.Булгакова принимала в наших с ней беседах, когда речь заходила о прототипическом материале, двойственную позицию. С одной стороны, ее обуревало желание довести булгаковскую месть до закономерного финиша: ибо, конечно же, неопознанный и неназванный объект критики вправе ощущать себя вне критики; он может даже не подозревать, что его где-то там, в каком-то полубредовом романе, осмеяли; а с ним вместе останутся в неведении и все прочие, кому была отведена миссия зрительного зала. С другой стороны, та же Е.С.Булгакова прочно

отстаивала концепцию «Булгаков — Шекспир». Не в смысле буквального равенства талантов или сходства изобразительных манер. А так: персонажи великого произведения рассчитаны на вечность.

Чувство симметрии одухотворяло булгаковскую музу на каждой ступени ее восхождения к апофеозу романного замысла. Кто возьмется утверждать, что писатель сознательно исчислял геометрические соответствия завязочных мотивов развязочным, тех персонажей — этим, этих эпизодов — тем? Что он задался целью сделать изобразительную зеркальность нормой романной поэтики? Что он подбирал для каждого штриха другой, парный штрих, визуальное эхо, дабы оно повторяло, или усиливало, или изменяло первоначальные намеки и наметки? Никто! Но осуществляется романная гармония именно через игру повторами, которые как бы и не повторы. То есть через симметрию.

Доставлю себе удовольствие еще раз воспроизвести первую фразу евангельского романа: «В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат». А вот заключительная фраза того же романа: «Так встретил рассвет пятнадцатого нисана пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат». Конец перекликается с началом: замыкая круговым новеллистическим движением притчевый сюжет. В унисон этим двум фразам звучит и завершающий аккорд «Мастера»: «...Иван Николаевич... просыпается молчаливым, но совер-

шенно спокойным и здоровым. Его исколотая память затихает, и до следующего полнолуния профессора не потревожит никто. Ни безносый убийца Гестаса, ни жестокий пятый прокуратор Иудеи всадник Понтийский Пилат».

Итак, не просто плоскостное кольцо созвучий выстраивают аукающиеся слова, но пространственную спираль высокомудрых, сокровенных значений, на которую приходится лезть, словно на Эйфелеву башню, то и дело теряя представление: где верх, а где низ. И все же первая очевидность посещает нас сразу: Понтий Пилат в разных случаях разный. Даже ему, заранее зачисленному судьбой в театральную труппу всемирной исторической драмы, не дано войти в одну и ту же реку дважды. Следом поспешает и второе «дважды два — четыре»: изменения в Пилате фиксируются на элементарно-текстовом уровне столь же педантично, как и на живописном или протокольно-психологическом. Традиция авторского отношения к герою передается читателю самой словесной нюансировкой ключевой формулы. Воинской лихостью, легкостью веет от фигуры Пилата в крытой колоннаде дворца. К этому впечатлению ассоциативно подверстывается росчерк шрамов на лице, моложавая сутулость усталого поджарого человека — словом, зримый образ римлянина, каким его представила современной цивилизации античная проза от Тацита до Светония.

Печатью значительности и значимости отмечена «неформальная» эмблема государственной власти — мантия прокуратора. Свободно ниспадающие складки сигнализируют о ее родстве с боевым плащом. Белый цвет — чистая

доска, открытая для любых решений и символов. Белый цвет, в конечном счете, и сам символ — незапятнанной совести, например. И вдруг, резким контрастом ко всему этому благолепию — кровавый подбой, такой неожиданный и такой неизбежный в создавшемся контексте. Развертывающийся в картины цвет сражений, где противники сходятся в поисках воинского счастья как равные. И одновременно — кивок в другую сторону: там правит бал неравенство, и господин вразумляет плетью непокорного раба, летят отрубленные головы, и льются слезы (если бы только слезы!) невиновного.

Из первой «евангельской» фразы, как из тайников фокусника (или ящика Пандоры?), можно, применяя элементарную фантазию, извлечь тьму сюжетных неожиданностей (включая даже ту тьму, что позже «накрыла ненавидимый прокуратором город»). Но прежде всего застревает в читательском восприятии портрет: воитель в судейской мантии, словно сошедший с веласкесовских полотен. Дальше, в других местах романа, багет преображается в дверной проем, а посередине картины все та же фигура. И так, проем за проемом, убывающая, уходящая в глубь перспективы анфилада пространства с неизменяемым смысловым центром: Понтий Пилат в ореоле власти — или, что почти синонимично, в терновом венце.

Концовка евангелия от Воланда отличается простым рисунком. Лаконизм ее на многокрасочном пиршестве романа сперва поражает: с чего бы гравюре затесаться в толчею ярких холстов. Но немногословная графика на сей раз живет

подспудными ресурсами: у нее в подтексте весь роман Пилата — Иешуа — Иуды. И ее внешний бессобытийный покой по сути своей является событием.

Не менее, а то и более красноречива последняя фраза романа — теперь уже «большого». Перенося Понтия Пилата из объективной сферы в субъективную, она становится ключом к реалистической трактовке «Мастера». Вернее, одним из ключей. В том смысле, что поверивший всему, что там происходит, и уверовавший во все, чему там наставляют, может дышать полной грудью на всех этажах романа и признавать происходящее за наиобыкновеннейшую (хотя и удивительную) явь. Ведь «каждому будет дано по его вере». Ну а скептикам, коим всякий раз подавай рационалистическое и рациональное объяснение, и чтоб все понятно было, и чтоб концы с концами сходились, — им-то и предназначена последняя фраза: она смещает событийные невероятности, как, впрочем, и натуралистические банальности, в область психологии (или психиатрии): коли вас тревожит вопрос: «Как могло подобное произойти?!» — пожалуйста, получите материалистическое объяснение — и успокойтесь: «фантасмагория романа, вся, от завязки до развязки, — патологический бред, галлюцинация Ивана Бездомного». Чтоб получить столь разительный эффект, мало повторить фразу. Надо переакцентировать ее и перестроить, что, естественно, делается незамедлительно. Возникают новые реалии, такие, например, как болезненные приступы профессора, да и сам профессор, каковым успел стать к эпилогу бывший поэт. Но фигура Пи-

лата предстает нам неизменной. Едва заметны дополнительные штрихи: эпитет «жестокий» и словосочетание «Понтийский Пилат».

С «жестоким» дело обстоит попроще. Ограниченный требованиями художественной логики, Булгаков как бы лишен права сохранять в финальных абзацах живописную обстоятельность евангельских страниц. И он приберегает для прокуратора характеристику, которая наделена весом постоянных фольклорных эпитетов и избирательным изяществом поэтических оценок. Остается добавить, что «жестокий» на последней странице романа отмечено долей иронии. Ибо главные эпизоды булгаковского евангелия описывают победы Понтия Пилата над самим собой — и своей жестокостью.

Обкатанная традицией форма «Понтий Пилат» столь органично вошла в повествование, что «Понтийский Пилат» вызывает у многих подсознательный протест. Читатели знают наизусть заключительные слова романа, но вряд ли кто воспроизводит их в авторском варианте (память сопротивляется!). Говорят по-старому, по-привычному, как написано в других местах «Мастера». И как значится в русских изданиях Евангелия. Быть может, авторская поправка к общепринятому словосочетанию и не заслуживала бы специального интереса: подумаешь, великая новация — обратить существительное в прилагательное, при переводе, скажем, на английский язык разница вообще пропадает (кстати, и пропала в существующих изданиях, что вполне закономерно: таковы грамматические нормы этого языка). Да уж очень преднамеренной она выглядит: Понтий Пилат, Понтий Пилат — и вдруг

Понтийский Пилат! Моя трактовка происшедшего такова. Понтий Пилат последней фразы — составная часть романа и вместе с тем компонент индивидуальной психики — он фигурирует в галлюцинациях профессора Ивана Николаевича Понырева, бывшего поэта Ивана Бездомного. Историк по кругу занятий, Понырев несомненно способен (или должен быть способен) разглядеть этимологию слова «Понтий», содержащего географическую информацию о герое: откуда он родом или в каких землях прославился. По такому принципу конструировались аппендиксы к знаменитым русским фамилиям: Суворов — и в придачу Рымникский, Семенов — а в дополнение Тянь-Шанский. Следовательно, «Понтийский» сообщает тексту оттенок научности, подчеркивает, что Булгаков в данный момент смотрит на изображаемое глазами своего персонажа. Немаловажен, помимо прочего, еще и декоративно-литературный аспект проблемы. Булгаков присоединяет своего героя при помощи такой малости, как суффикс, к когорте персонажей, претендующих на вечные места в памяти человеческой, следом за Амадисом Галльским и Дон Кихотом Ламанчским, на самой границе между историей и легендой.

Способы, коими утверждается в булгаковском романе симметрия, меняются от случая к случаю, приноравливаются к условиям художественного времени и места, трансформируясь порою в подчеркнутую асимметрию. Но вообще сходства или несходства образов, как и браки, решаются на небесах — и никакие количественные замеры не прояснят картину.

Вот несколько зарисовок, намекающих друг на друга. «...Профессор... убедился, что этот воробей — не совсем простой воробей. Паскудный воробушек припадал на левую лапку, явно кривлялся, волоча ее, работал синкопами, одним словом — приплясывал фокстрот под звуки патефона, как пьяный у стойки».

Очередной номер по мотивам черной магии, какой мог бы пройти незамеченным в ряду других, если бы не его дубликат в евангельских главах. Странное дело! Уж там-то сверхъестественное из подполья вроде бы не выходит! Ан, оказывается, все-таки порывается выйти — теми же путями, что и в профессорской квартире: «В колоннаду стремительно влетела ласточка, сделала под золотым потолком круг, снизилась, чуть не задела острым крылом лица медной статуи в нише и скрылась за капителью колонны». «Крылья ласточки фыркнули над самой головой игемона, птица метнулась к чаше фонтана и вылетела на волю. Прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что возле того столбом загорелась пыль...» Опять занимательная орнитология! Не то знамение, ниспосланное свыше, не то прорицательская акция преисподней — без фокстротного аккомпанемента, правда, но и то верно: во времена Пилата ни фокстротов, ни патефонов не было...

Назначение повторяющихся анималистических виньеток связано с композиционной задачей: скреплять разнородные элементы повествования. А также наращивать событийную прогрессию, по ступенькам которой малые метаморфозы восходили бы к содержательным превращениям последней главы: «Ночь густела, ле-

тела рядом, хватала скачущих за плащи и, содрав их с плеч, разоблачала обманы». «На месте того, кто в драной цирковой одежде покинул Воробьевы горы под именем Коровьева — Фагота, теперь скакал, тихо звеня золотою цепью повода, темно-фиолетовый рыцарь с мрачнейшим и никогда не улыбающимся лицом...» И т. п.

Но это еще не завершающая цель подъема, не смотровая площадка, откуда весь мир виден. Это пока ступени, ступени. И вот уже луна открывает Маргарите и ее любовнику фигуры евангельских персонажей, доигрывающих перпетуум мобиле своего сюжета — и не могущих его доиграть, потому что сюжет этот бесконечен, как жизнь. Обе комедии, божественная и человеческая, соединяются в лирическом апофеозе, где мастеру на миг (на вечно повторяющийся миг литературного существования) предоставляется безграничная возможность повелевать теми, кто сам претендует на мантию повелителя, — впрочем, предоставляется она рескриптом сверху, со ссылкой на еще более высокие верха. Сведенные воедино представители всех повествовательных плоскостей оглашают прилюдно свою субординацию — насколько кто кому подчиняется, как кто с кем соотносится, и низший в этой иерархии — мастер — оказывается по творческому исчислению высшим, ибо нет в конечном счете ничего в человеческом племени, что не было бы результатом творчества, иначе говоря, не начиналось бы работой мастера. И так без всяких изъятий — вплоть до лежащего перед нами романа со всеми его героями, даже теми, в служении кому мастер

верноподданнически расписывается: они тоже порождены мастером, хотя и тщатся им командовать (извечное противоречие жизни, так и не распутанное романом): «...Воланд смеялся, поглядывая на Маргариту, и говорил:

— ...Вам не надо просить за него, Маргарита, потому что за него уже попросил тот, с кем он так стремится разговаривать, — тут Воланд опять повернулся к мастеру и сказал: — Ну что же, теперь ваш роман вы можете кончить одною фразой!

Мастер как будто бы этого ждал уже, пока стоял неподвижно и смотрел на сидящего прокуратора. Он сложил руки рупором и крикнул так, что эхо запрыгало по безлюдным и безлесым горам:

— Свободен! Свободен! Он ждет тебя!..»

Цепь метаморфоз выходит к перекрестку, на котором встречаются все времена и пространства романа: все герои и загадки, все обстоятельства и декорации. К которому стянута вся философская проблематика. И тут выясняется, что существуют доминанты универсальные — они функционируют во всех координатных системах вещи, хотя право обнародовать их предоставляется лирической паре: мастеру и Маргарите. Помните возглас: «Невидима и свободна! Невидима и свободна!» Этот внутренний монолог летящей Маргариты становится крылатой фразой — мы ее только что услышали вновь из уст мастера. Повторение ли это? Симметрия ли это? Скорее — ни на миг не затухающий духовный подтекст романа, то выбегающий, подобно горному потоку, на открытый воздух, то прячущийся под складки базальта, но всегда живой.

И еще один повтор останавливает на себе внимание в этой предшествующей эпилогу главе. Подписываются безапелляционные приговоры и последние решения, от тумана болотного и вечной тьмы очищаются судьбы героев, и вновь возникает перед нами пергамент легенды: «...Память мастера, беспокойная, исколотая иглами память стала потухать. Кто-то отпускал на свободу мастера, как сам он только что отпустил им созданного героя. Этот герой ушел в бездну, ушел безвозвратно, прощенный в ночь на воскресенье сын короля-звездочета, жестокий пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат».

Наступил эпилог, и на смену мастеру придет профессор Понырев, теперь уже он, а не мастер, отдаст свое подсознание скитающемуся Пилату, и появятся новые поправки к хитросплетениям вельможного титула, и только опорная смысловая единица останется нетронутой — слово «свобода». Еще раз произнесу то, что автор произносил, явно и неявно, великое множество раз: «Кто-то отпускал на свободу мастера, как сам он... отпустил им созданного героя». Отпустим же пока его на свободу и мы.

ПАРАДОКСЫ СИММЕТРИЙ

Понятие «симметрия» используется нами здесь как общий знаменатель для разнородной группы явлений, наделенных — от автора, не от Бога — признаками осмысленного, «значащего» сходства. Симметрией, с такой точки зрения, правомерно называть и абсолютное вза-

имоподобие комедийных близнецов, и партнера-дразнилку, какого Бобчинский имеет в Добчинском, а Добчинский — в Бобчинском, и общий пафос Иешуа и мастера, и функциональное родство двух монархов: Понтия Пилата, с одной стороны, Воланда — с другой, их силу на земном поприще, их бессилие под небом надмирных категорий, взыскующее императива свыше. Симметрия — рифма, полная, неполная, приблизительная. Раздвоение или удвоение образа, совпадение ситуации (контраст тоже является частным случаем совпадения: со знаком «минус»). Ну и наконец, буквальный вариант симметрии, симметрия в идеале: зеркальное отражение со всеми его модификациями, от портрета до тени, от сновидения до близнеца.

До сих пор мы обращались преимущественно к элементарной симметрии: повторы событийных перипетий и т. п. Но зеркальный принцип внедрился в самую кровь булгаковского изобразительного мышления. Доказывая этот тезис, мне уже доводилось говорить о таинственной, но вполне реальной связи романа с полотном великого Веласкеса «Менины»: и тут, и там мастер и Маргарита, и тут, и там зеркало в зеркале (сюжет в сюжете, роман в романе), и тут, и там тема власти, соперничающей с творчеством, и тут, и там творчество — в соседстве со своим результатом. На мой вкус и взгляд, эффектно! Но серьезные литературоведы сразу же спросили: «А есть свидетельства того, что Булгаков знал картину Веласкеса?»— «Побойтесь Бога, — ответствовал я. — Ну мог ли человек такой эрудиции, как Булгаков, не знать картину Веласкеса?!» Увы, мои доводы на

серьезных литературоведов впечатления не производили, никто не высказывался ни за, ни против. Завуалированным возражением против «зеркальной» гипотезы мне показалось разве что одно место в «Жизнеописании Михаила Булгакова», то, где М. О. Чудакова вдруг цитирует вне всякой логической необходимости Н. А. Ушакову, приятельницу писателя: «Как художница, она свидетельствует, — пишет Чудакова: «— Булгаков художниками абсолютно не интересовался — ни живописью, ничем. Вот как есть люди без слуха. Я уж не говорю, что он не интересовался, скажем, той мебелью Людовика XVI, которая у нас стояла. Когда он к нам часто приходил днем — стол стоял перед диваном, а над диваном висел Сапунов, занавес к «Мещанину во дворянстве». А он сидел обычно напротив — казалось бы, с его интересом к Мольеру это должно было его заинтересовать. Но он только поддразнивал меня: «Какая у тебя ужасная картина!» Его могло интересовать разве что, кто изображен на картине» (Москва, 1988, № 11, с. 48, 49).

Добавлю: в ответ на мои вопросы: знал ли Булгаков Веласкеса? любил ли? — Н. А. Ушакова в разговорах октября — ноября 1985 года говорила точно то же самое. Чувство такое, будто М. Чудакова застенографировала именно эти интервью. И картина Сапунова в наших разговорах фигурировала, висевшая, кстати, тут же, на стене большущей комнаты в коммунальной квартире одного из остоженских переулков. И сравнение Булгакова как ценителя живописи с людьми, лишенными слуха. Более того, почти в таких же выражениях почти то же самое говорила мне и

Л. Е. Белозерская, вторая жена Булгакова, причастная к первым шагам писателя по лунным дорогам «Мастера». И я зафиксировал эти разговоры и предал их гласности со страниц «Вопросов литературы» (1987, № 1) и позволил себе тогда только одну бестактность (если несогласие можно считать бестактностью). А именно: описал картину, висевшую над столом в квартире Любови Евгеньевны, — ваза с овощами, скудный натюрморт времен гражданской войны. Несколько предметов на фоне зеркала, которые мне показались попыткой передать при посредстве картофелин ситуацию веласкесовского полотна: так показывают шахматную партию, передвигая спички по черно-белым клеткам или хлебные шарики.

А теперь мне бы хотелось, пожав плечами, сказать М. О. Чудаковой: «Неужто вы всерьез отказываете в «живописном видении» Булгакову? Он ведь категоричней всех своих коллег — и красками, и компоновкой персонажей, и светотенью, и рисунком, и штрихом (конечно же словесным, всего только словесным) — бросает вызов самым изощренным корифеям кисти». Право же, из «Мастера» видно, что всю внутреннюю работу художника, все то, что называется «увидеть умозрительным оком» или «осталось перенести замысел на холст», — Булгаков проделал с восхитительной легкостью и вдобавок с очевидным успехом. И кабы свершилось некое волшебство в духе «Мастера», и поэзия, внезапно овеществившись, стала бы изобразительным искусством, и слова заполучили реальную плотность, то человечество обогатилось бы галереей ослепительных шедевров, под стать

Веласкесу. Впрочем, почему только Веласкесу?! С гротесками Гойи и Домье вступила бы в соперничество интерлюдия в Варьете. На лавры Доре посягнула б гравюрная зарисовка Патриарших с Воландом на первом плане. Эпизоды Великого бала потревожили бы прах Босха и Брейгеля. Главную стену в центральном зале этого булгаковского Лувра (и Прадо, и Третьяковки, и Эрмитажа) заняло бы полотно в духе Веронезе: «в белой мантии с кровавым подбоем...» По соседству поселились бы Куинджи и Врубель, Сомов и Бенуа (с прочим «Миром искусства»). А в закутке, куда не захаживают ортодоксы, радовал бы понимающего зрителя всяческий лунный модерн: Магритт, Дали, Шагал, Дельво.

Поскольку, однако, эти мои аргументы лежат в условной плоскости сослагательного наклонения, приведу еще один довод в пользу «зеркальной» концепции «Мастера». Роман обставлен таким количеством зеркал, что пройти мимо них — значит спасовать перед очевидностью. Вот решающая ситуация главы двадцать третьей, которая и сама-то по отношению ко всему роману является решающей: «Какая-то сила вздернула Маргариту и поставила ее перед зеркалом, и в волосах у нее блеснул королевский алмазный венец». Мимолетный ракурс? Вернемся вместе с Маргаритой в главу двадцатую: «Маргарита Николаевна сидела перед трюмо в одном купальном халате... Сделав несколько втираний, Маргарита глянула в зеркало... На тридцатилетнюю Маргариту из зеркала глядела от природы кудрявая черноволосая женщина лет двадцати, безудержно хохочущая, скалящая зубы».

Что ж, скажет трезвый скептик, прекрасный пол испытывает слабость к зеркалам. Обратимся к мужчинам: «Степа разлепил склеенные веки и увидел, что отражается в трюмо в виде человека с торчащими в разные стороны волосами, с опухшей, покрытою черной щетиной физиономией...» Зеркало пока выступает как убежденный критический реалист с некоторым даже креном в сторону фотографического натурализма, отчего и кажутся неожиданностью последующие его романтические пассажи: «Тут Степа... в зеркале, помещавшемся в передней, отчетливо увидел какого-то странного субъекта — длинного, как жердь, и в пенсне... А тот отразился и сразу пропал. Степа в тревоге поглубже заглянул в переднюю, и вторично его качнуло, ибо в зеркале прошел здоровеннейший черный кот и также пропал...» «...Тут... прямо из зеркала трюмо вышел маленький, но необыкновенно широкоплечий, в котелке на голове и с торчащим изо рта клыком...»

Решительно никаких женщин, не считая отсутствующей Груни, в окрýге не наблюдается, но зеркало между тем продолжает настаивать на своей чрезвычайной миссии по отношению к персонажам романа. Не то оно, как в эпизоде с Маргаритой, любопытствующий, но объективный фиксатор трансформаций, не то даже в некотором смысле их инструмент, как в передней у Степы Лиходеева. Не то, наконец, распахнутая дверь в иное измерение пространства, где повседневной реальностью предстают нам осуществившиеся миражи черной магии...

Зеркала обнаруживаются даже в тех эпизодах «Мастера и Маргариты», где, по первому впе-

чатлению, их нет. Но пространство романа организовано с немалой инженерной выдумкой, и среди пересекающихся плоскостей нам вдруг открывается поверхность, готовая принять, как некий визуальный аэродром, любое количество отражений. И уже наш взгляд отмечает среди суматохи Великого бала «на зеркальном полу несчитанное количество пар...».

Потрясает скрытая оптика первой сцены, когда Воланд, едва появившись в Москве, усаживается на скамейку близ Патриарших: «...Иностранец окинул взглядом высокие дома, квадратом окаймлявшие пруд...» (Вот и регистрируйте первое зеркало — пруд!) «Он остановил взор на верхних этажах, ослепительно отражавших в стеклах уходящее от Михаила Александровича солнце, затем перевел его вниз, где стекла начинали предвечерне темнеть...» Теперь появилось второе зеркало, перпендикулярное первому, и тотчас вступило во взаимодействие с закатным светилом, словно бы налаживая систему координат, которая сейчас будет предложена читателю. Констатируем, что, помимо реалий текущего момента, помимо конкретного места и времени, она пророчески охватывает еще и сверхъестественные обстоятельства: например, близящуюся кончину Берлиоза.

Эта система координат сигнализирует о себе на протяжении всего романа — ну, хотя бы звоном разбиваемых стекол. Напомним, к слову, что под конец первой части озорной воробушек «клюнул в стекло фотографии... разбил стекло вдребезги и затем уже улетел в окно...». Любопытно звучит авторское «и затем уже». Как будто битье стекол было важнейшей задачей каббалис-

тической птицы — чем-то вроде финального гонга. Или, как мы можем сказать сегодня, угасающего экрана.

Битье стекол продолжается и во второй части, знаменуя дебют «потусторонней» Маргариты. Так, учинив разгром в квартире критика Латунского, «Маргарита вплыла в окно... размахнулась несильно и молотком ударила в стекло. Оно всхлипнуло, и по облицовке мраморной стены каскадом побежали вниз осколки... С особенным азартом... рассадив последнее окно на восьмом этаже, Маргарита спустилась к седьмому этажу и начала крушить стекла в нем». На достигнутом новообращенная ведьма не останавливается, показывая тем самым, что вкладывает в свои действия сакральный смысл: «Пролетая мимо предпоследнего окна четвертого этажа, Маргарита... увидела человека, в панике напялившего на себя противогаз. Ударив молотком в его стекло, Маргарита вспугнула его...» Процедура принимает, как видим, характер ритуала. И, когда маленький мальчик жалобно говорит: «Стекла бьют...» — вульгарный вандализм открывает нам вдруг свою философскую грань: отрицание миропорядка, отражавшегося в этих стеклах.

Случайно ли за полторы страницы до завершения последней главы этот образ повторяется:

«— Мне туда, за ним? — спросил беспокойно мастер...

— Нет, — ответил Воланд...

— Так, значит, туда? — спросил мастер... и указал назад, туда, где остался в тылу недавно покинутый город... с разбитым вдребезги солнцем в стекле».

Думается, что вполне закономерно. И закономерен символ: разбитое отражение. Подчеркиваю, не отражающая плоскость, не стекло, а именно отражение. Зеркала Булгакова производят подстановку значений взамен знаков, внутреннего взамен внешнего.

И тут самое время вернуться к Веласкесу, чьи полотна, будь то «Менины» или «Венера с зеркалом», устремлены к такой же цели: при помощи буквальных, «цитатных» отражений постичь сокровенные смыслы бытия. Так что не такая уж это ересь — утверждение, будто «Мастер» вышел из Веласкеса. Даже, черт побери, если Булгаков не видел ни «Менин», ни «Венеры с зеркалом» ни наяву, ни в репродукциях. И даже если он не любил живопись — или был к ней равнодушен, или, такое ведь тоже вероятно, не рекламировал свои к ней чувства.

Булгакову присущ веласкесовский тип художественного мышления. А Веласкесу — булгаковский. Но Веласкес жил на два столетия раньше, и потому мы говорим, что «Менины» могли послужить композиционной моделью «Мастера». При иной хронологической расстановке действующих лиц ситуация стала бы полярно противоположной. Нашептаны ли живописью булгаковские зеркала? Не знаю. Сомнению, мне кажется, не подлежит, что автор «Мастера» манипулировал зеркалами и владел зеркальной техникой, как истинный живописец.

Обращаясь к тем зрительным эффектам «Мастера», которые существуют лишь на умозрительном уровне, а именно, к текстовым совпадениям, необходимо договориться, что́ под чем понимается, ибо как лягут кости примеров, так

и сложится ход дальнейшего рассуждения. Мы займемся сейчас проблемой каламбуров.

Каламбур — это игра слов, лексические подобия и тождества на фоне обновляющихся смыслов, идентичность текстов при конфликтном противостоянии подтекстов. Феномен зеркального ряда. И добавлю, не столь уж распространенный в большой литературе. А вернее, распространенный неравномерно и не так, как следовало бы ожидать, исходя из стереотипов. У Гегеля в «Эстетике» игра слов фигурирует куда чаще, чем, скажем, у Ильфа и Петрова в «Золотом теленке». Казалось бы, Булгаков, черпающий свое сатирическое вдохновение в демонстративном (демонстрационном) психологическом анализе и тайных утехах сарказма, должен быть равнодушен к рационалистическому ремеслу каламбура. Однако же, знакомясь с романом под таким прицельным ракурсом, убеждаешься в обратном. То один острый момент, то другой писатель подчеркнет лихим словечком, помноженным на другое созвучное словечко, и вот уже в разные стороны полетели осколками новые смыслы.

Многие булгаковские каламбуры преходящи, сработаны на скорую руку и сами по себе вряд ли вызовут зависть у профессионалов, промышляющих афоризмами. Скорее даже пренебрежительную гримасу спровоцируют: «На таком, дескать, уровне всякий владелец толкового словаря возьмется острить — находи в Дале нужное слово, и подбирай значения!» И в самом деле: первая же лексическая забава Булгакова — на первой странице романа — способна вызвать у ценителя минаевских рифм или парадоксов

Бернарда Шоу неловкое чувство, нечто среднее между смущением и разочарованием. Помните, когда Берлиоз и Бездомный, узнав, что в киоске есть «абрикосовая, только теплая», хватаются за эту возможность: «Ну, давайте, давайте, давайте!..» И вдруг совершенно неожиданно раздается повествовательское эхо, никакими художественными потребностями не оправданное: «Абрикосовая дала обильную желтую пену, и в воздухе запахло парикмахерской...» Запахло, кстати, не только парикмахерской, но еще и началом «Двенадцати стульев» с той же мелкой торговлей (правда, другого профиля), с теми же рекламными призывами, с тем же провинциальным безлюдьем. И может быть, как раз от этого закулисного поветрия и потянуло писателя на интонацию, в общем-то враждебную его замыслу. Во всяком случае, игра слов: «давайте, давайте» — «дала» — украшением романа не стала. И ничего путного ему не дала.

За этой пробой голоса, перебранкой фраз, переброской вариантов (по-жонглерски — из руки в руку) последуют другие, более удачные пробы, но и тогда проба так и останется пробой (причем не высшей пробы), а то, что придет на смену неловкому откашливанию, оно-то и будет искомым стилевым вариантом.

И впрямь, следующая игра слов сразу восстанавливает читательское доверие к этим играм. Напомним: «Вы историк?..» — «Я — историк... Сегодня вечером на Патриарших будет интересная история». Нет в этой остроте чрезвычайного блеска, но не ради блеска она создана. Ее функция — растасовывать тематические плоскости, распасовывать сюжетные намеки, раз-

водить путевые стрелки. По одну сторону ложится значение высокое: история как совокупность человеческих деяний, и ему соответствует вскоре начинающаяся библейская глава. По другую сторону — авантюрная трактовка истории как криминального происшествия, и этому тезису в свой черед будет дано событийное обоснование.

Подмена смыслов, происходящая с двумя «историями», воспроизводит логический механизм старинных эпиграмм: там действие протекает аналогичным образом: сперва звучит некая посылка, после она опровергается, совершает разворот на сто восемьдесят градусов — зачастую при помощи зеркала:

Сей старец был заядлым антикваром
И не смотрелся в зеркало недаром:
Не то себя он тоже был бы рад
Упрятать в шкаф как редкий экспонат.

Но эпиграмма констатирует противоречия камерного масштаба, а у булгаковского романа замах поистине вселенский. Зато в эпиграмме игра слов — это все, это и композиция, и цель, а в романе она — частность, секундная вспышка остроумия.

Игра слов — всеобщее достояние, а не чья-нибудь исключительная привилегия, к ней прибегают при необходимости персонажи любых этажей, равно земного и инфернального, «положительного» и «отрицательного». И окраску она получает — применительно к обстоятельствам — то небрежно-развлекательную, то философски-ироническую, даже альтернативно-трагедийную, как, например, в беседе между Азазелло и Маргаритой, когда рыжий посланец Воланда на-

чинает декламировать: «Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город... Пропал Ершалаим, великий город, как будто не существовал на свете... Так пропадите же вы пропадом с вашей обгоревшей тетрадкой и сушеной розой. Сидите здесь на скамейке одна...» Речь Азазелло — это отчасти цитата из евангельского романа, отчасти психологический натиск на отчаявшуюся женщину. Обе половинки монолога сшиты воедино словесным повтором, который, впрочем, каламбуром назвать трудно: здесь нет взрывного, вспыхивающего «вдруг», нет внезапности, двумя значениями одного слова оратор жонглирует в замедленном, растянутом режиме. Я назвал бы этот прием эпиграмматическим анализом — или попросту прозаической эпиграммой. Характернейший признак приема прежний: зеркало, сепарирующее действительность на здешнюю и потустороннюю... И опять перед нами двоемирие, тем же способом учреждаемое:

«—Фу ты, черт! — неожиданно воскликнул мастер... — Ты серьезно уверена в том, что вчера мы были у сатаны?

— Совершенно серьезно, — ответила Маргарита.

— ...Нет, это черт знает что такое, черт, черт, черт!..

— Ты сейчас невольно сказал правду, — заговорила она, — черт знает, что такое, и черт, поверь мне, все устроит!.. Как я счастлива, что вступила с ним в сделку! О, дьявол, дьявол!..»

Еще раз обратим внимание на постоянство композиционного принципа, о котором я писал

в свое время так: «Переосмысливаемое (и при этом повторяемое «полным текстом») слово приобретает потусторонний, инфернальный оттенок. Оно как бы включается в языковую систему зазеркалья, как бы обнажает те значения, какие ему придаются в лексике нечистой силы. Игра слов оборачивается игрой зеркал, а в конечном счете игрой (или уже борьбой) миров...» (см. очерки «Близ «Мастера» в кн.: Вулис А. Вакансии в моем альбоме. Ташкент, 1989, с. 301).

Начав наши рассуждения с того, что композиция романа двойственна, потому что он состоит из двух макрочастей, можно, сохранив теорему, обновить доказательство: она двойственна, потому что состоит из двойственных микрочастиц.

Глава III

ПО ТУ СТОРОНУ ЧЕРТЫ

КОРОЛЕВСТВО ПРОТОТИПИЯ

Легко ли назвать общий критерий для трех занимающих нас сейчас тем: прототипы персонажей, литературные ассоциации, демонология? Легко, если напрямую заявить: «Все это — вне зеркала!» Зеркало — водораздел между двумя реальностями — той, в которой мы участвуем, и той, которую наблюдаем, и оно прекрасно разделяет и властвует. По одну его сторону жизнь, заключенная в условные рамки, организованная по законам отбора, концентрации, акцентирования. То есть произведение. По другую — жизнь настоящая, объект отражения.

Это, в частности, прототипы персонажей и конкретные исторические обстоятельства, забираемые в прокат произведением. Это, в частности, прочая литература. Это, наконец, инфернальная публика: ведьмы да черти — она, разумеется, продукт писательской фантазии, но начинается все же по нашу сторону зеркала: в суевериях, в апокрифах, в больных головах и т. п. И только позже, через литературный текст, перебирается на тот берег, в зазеркалье. Стало быть, проблема едина, хотя каждый из ее аспектов достоин специального внимания.

Обращаясь к прототипам булгаковского романа, нельзя не убедиться вновь, что и эта столь, казалось бы, объективная сторона писательской деятельности принадлежит к кругу сугубо субъективных интересов. По сему поводу можно наговорить много банальностей: каков поп, таков и приход, с кем поведешься, от того и наберешься, и даже: баба с возу — кобыле легче, и даже: в огороде бузина, а в Киеве дядька. Ну, насчет киевского дядьки никаких дилемм не предвидится: ясно, что речь идет о родственнике Берлиоза гражданине Поплавском. Что же касается попа и прихода, здесь есть над чем призадуматься: значит ли это — каков автор, таков и контингент прототипов? А может, наоборот, каковы окружающие лица и обстоятельства, таков в конечном счете и авторский выбор?

Взаимодействие объективного и субъективного в «Мастере» — очередной двуликий Янус, демонстрирующий лиризм булгаковского эпоса. Природа этого лиризма — осознанное (или неосознанное) стремление писателя переписать свою жизнь, прожить ее заново на страницах

романа, переиначив в метафорическом ключе. Но сохранить ее суть, и пафос, и страдальческую струну, и боготворчество, и богоискательство, и веру, и надежду, и любовь.

Естественно, что такой замысел сопряжен с риском привнести в повествование много частного, сиюминутного: бурь в стакане воды и бокалов, поднятых во здравие ничтожеств. Объясняя булгаковский лиризм, напомню: литература испокон веков носила титул «поэзия», или лучше «Поэзия» — с большой буквы (каждому известно: Белинский разделял на роды и виды именно поэзию, а не литературу). Но возможна ли поэзия без поэта? И возможен ли поэт без лиризма? И возможен ли лиризм (даже широко понятый) без личного, авторского, с элементами самой бесцеремонной персональной причастности к изображаемому? Ясно, что подразумевается ответное «нет!» по всей цепочке. Невозможна поэзия без поэта — и невозможен поэт, отлучающий свое творчество от радостей и печалей своего сердца. Любая поэзия — сам поэт. Любой роман — сам романист.

Прототипический тыл и пыл булгаковского романа вычитываются из булгаковской биографии. Первой уяснила себе эту истину первая читательница «Мастера» Е. С. Булгакова. Ей-то, вообще говоря, ничего и уяснять не надо было. То, что писал Булгаков, было продолжением жизни — и ее отражением. Опосредованным или даже прямым. И некоторые эпизоды романа она позволяла себе толковать напрямую, хотя в принципе стояла на позиции канонического литературоведения, в том смысле, что ставить знак равенства между образом и его прото-

типом — эстетическая безграмотность. Сию теорию, скорее всего услышанную от умных советников, она в минуты вдохновенных своих исповедей забывала и тогда расхаживала по булгаковской феерии, как по родному дому. Главными фигурами под его крышей были, конечно, мастер и Маргарита, и реакция отождествления протекала настолько быстро и полно, что мемуаристка, забывшись, могла сказать о Маргарите «я», а о мастере «Миша».

Прошу не воспринимать мои слова как цитату. Я пытаюсь лишь воспроизвести дух тех воспоминаний, причудливое переплетение фамильярного контакта между рассказом (устным и живым) и романом (написанным, но пока не опубликованным), чувство, будто *он* вот-вот выйдет оттуда или *она,* напротив, войдет (уйдет?) туда.

Центральные фигуры были — в ярких лучах сиюминутного озарения — ярки и выпуклы, немножко даже скульптурны, что казалось уже некоторым излишеством в контексте декларируемого документализма («тут все подлинно, все как есть!»). Мастер и Маргарита — в этом сочетании мерещилась некая хрестоматийность, ссылка на классический ряд: Ромео и Джульетта, Евгений и Татьяна. Хотя, с другой стороны, просвечивал сквозь поэтическую формулу двуединства еще и церемониал современного брака со всеми его будничными коллизиями и жилищно-коммунальными аспектами. И два имени-отчества: Михаил Афанасьевич и Елена Сергеевна. Именно в этом «невежливом» порядке — сперва мужчина, потом женщина, что подтверждает, как я полагаю, ориентацию Булгакова на лите-

ратурную традицию заглавий во всем ее декларативном патриархате («Дафнис и Хлоя», «Тристан и Изольда» и проч.).

Специфическая булгаковская ирония: о близких (и далеко не всегда добрых) знакомых романист рассказывает «по знакомству» подробнее и охотнее, нежели о вымышленных и посторонних лицах, о персонажах «из головы». Категория знакомых отчетливо распадается в романе на две группы: условно говоря, на «коллег» и на «соседей». Со слов Елены Сергеевны известны многие имена писателей и драматургов, театральных деятелей и критиков, упоминавшихся в «Мастере» под псевдонимами. Есть, впрочем, имена, произнесенные автором почти в открытую — например, псевдоним критика Латунского Елена Сергеевна и не должна была переводить с эзоповского на русский, потому что фамилия главреперткомовского функционера Литовского мелькала на страницах печати, вышли в свет его собственные мемуары, где он нелестно, на проработочный лад отзывался о Булгакове. А связать два имени — реальное и вымышленное — не слишком тяжкий труд. Писательницу, подписывавшую свои опусы «Штурман Жорж», я упорно пытался отождествить с М. Шагинян — исходя из анкетной графы «пол». Но Булгакова защищала автора «Гидроцентрали» стойко, подставляя под удар автора, на чьих авантюрных романах красовалось мужское имя, вызывающее ассоциации с Жорж Санд.

Вполне реальных предшественников имели перечисленные в соответствующей главе поименно посетители «Дома Грибоедова», да и у самого этого заведения был достаточно известный

«оригинал», дом Герцена на Тверском бульваре, 25, где протекала едва ли не вся социальная жизнь тогдашней литературы, причем зачастую именно в тех формах, какие запечатлел Булгаков. Аналогичное положение с театром Варьете. И не вызывает сомнений фотографичность Римского, Варенухи, Степы Лиходеева и т. д.

Хотя, помимо индивидуального сходства, писатель улавливал в своих «натурщиках» нечто профессионально-типическое. Сошлюсь на такое — косвенное, правда, доказательство: когда Елена Сергеевна познакомила меня с одним руководителем московского театра, я склонен был искать в нем (и, кстати, находить!) черты Лиходеева. Мешала, правда, разница в возрастах: мой новый собеседник проигрывал по годам булгаковскому герою лет тридцать (расчетный возраст Лиходеева мог бы составить к началу шестидесятых годов лет шестьдесят, а театральному администратору было от силы тридцать пять). Оказался этот человек, ныне покойный, сыном Елены Сергеевны, любимцем и воспитанником Михаила Афанасьевича. Эффект обратной перспективы получил парадоксальное воплощение! Не являясь булгаковским коллегой, относился к кругу его деловых знакомых буфетчик Андрей Фокич, автор головокружительного понятия «осетрина второй свежести». Зато Никанор Иванович Босой, председатель домкома № 302-бис по Садовой, или домработница Аннушка, пролившая масло, заведомо представляют другой круг — коммунальные видения писателя. Елена Сергеевна не скупилась на информацию об этих персонажах (вернее, об их прототипах), и в ее откровенности я не усмат-

риваю принципиального разрыва с установившейся талейрановской этикой (или этикетом) наших интервью по программе «Кто есть кто». Никак не оговаривая, что дифференцирует героев по признаку литературной весомости, она явно соглашалась на идентификацию лиц фельетонного плана (и, добавлю, отказывалась опознавать «вечные образы», буде она в мыслях применяла такой — или аналогичный — термин к Воланду, Пилату, Иуде).

История Христа — только один из многих побочных эпизодов «Мастера»; наличествуют в романе истории еще куда более побочные — настолько, что о них и говоришь-то уже не просто как о побочных, а скорее как о незаконных и внебрачных. Сага о валютчиках, привидевшихся во сне Никанору Ивановичу, легенда о конторе, объятой песенным ажиотажем, — все это, да и многое другое, — гротескные фельетоны, спровоцированные конкретными виновниками булгаковских переживаний. У писателя была на раздражавшую его публику молниеносная (газетная по своей подоплеке) реакция, насмешливый приговор строгого родителя: «В угол!!!»

Несмотря на блистательный художественный антураж, иные из этих фельетонов ощущаются в «Мастере» как балласт, как накладные расходы, груз которых гнетом ложится на рациональный баланс романной динамики. Они явно уступают по своей литературной мощи главам основного сюжета. Отсюда — согласие Булгаковой на этот карательный акт: выдать с поличным (и с именами) прототипы современному читателю. Мол, большой литературе — боль-

шое почтение, а малой... Ну, малой — то, что заслужила.

Некоторые фигуры разоблачала она с особенным наслаждением. На Великом балу среди прочих негодяев появляется некий барон Майгель, квалифицируемый Воландом весьма нелестно — да еще если учесть контекст тридцатых годов: «Разнеслись слухи о чрезвычайной вашей любознательности... Злые языки уже уронили слово — наушник и шпион...» О прототипе барона Елена Сергеевна говорила презрительно и гневно, как бы продолжая слышать его вкрадчивую поступь поблизости, может быть, вон за той стеной. Эффект его присутствия был для булгаковской вдовы настолько реален, что непроизвольно переходил в феномен отождествления: «И происхождения он был такого же, и так же он втирался во все компании, и являлся без приглашения...»

Похожую неприязнь вызывал у Булгаковой контингент прототипов, объединяемых индексом «Пречистенка». Под этим топографическим обозначением в ее рассказах фигурировала, как я теперь понимаю, вся булгаковская среда «до Елены Сергеевны». По ее словам, писатель с насмешкой относился к предрассудкам этих людей, воспринимая «Пречистенку» как цитадель консерватизма, суррогатной морали, замшелых представлений об искусстве и т. п. Лаконичными эквивалентами речей Елены Сергеевны о «Пречистенке» могли бы стать газетные ярлычки типа «мещанство», «обывательщина», «купечество под маской аристократии»; кстати, не поручусь, что булгаковская вдова избегала этой терминологии, но уж за то, что

щедро распространяла мысли, приведенные выше, — ручаюсь... Трудно сегодня, тридцать лет спустя, анализировать мотивы отрицательного отношения Елены Сергеевны к «Пречистенке», выяснять процент подлинно булгаковских оценок в ее монологах и количество предвзятых ревнивых примесей.

«Пречистенка» возникала у нас на горизонте не ради светского антуража, а вполне функционально, поясняя «темные» места романа, прежде всего прототипические намеки, помогавшие читателю в пору хрущевской оттепели вычитывать из литературы тайны истории. Персонификацией худших сторон «Пречистенки» мне представляется Алоизий Могарыч, так ловко подверстывающийся к барону Майгелю: ежели тот — внемлющие уши, то этот — осведомленные уста.

«Пречистенка» Елены Сергеевны находится в разительном противоречии с Пречистенкой других мемуаристов. Там Пречистенка — клуб знаменитостей, среди которых художники и писатели, литературоведы и критики — с одной только червоточинкой: нет-нет да и сажают кого-нибудь из пречистенцев. А значит, кто-то их предавал, «закладывал», ибо в конце двадцатых карательные органы еще не «гребли» всех подряд, еще пытались имитировать мираж законности. Так кто же «закладывал»? Известен эпизод, когда шекспировед М. М. Морозов вдруг ударил очаровательную даму — прямо средь шумного бала. А много лет спустя объяснил, что давал ей таким образом некое политическое алиби в глазах некоего доносчика с Пречистенки. Кого конкретно? В конце концов литературе

важны не столько имена, сколько типажи. Такие, как Алоизий Могарыч.

Тандем «барон Майгель — Алоизий Могарыч» в сочетании с водопроводчиками на лестницах дома № 302-бис или «большой компанией мужчин, одетых в штатское» — точно отражает, если верить Елене Сергеевне, булгаковское восприятие правовых аномалий эпохи. Ягоду в разговорах со мною она упоминала неоднократно — как самую для Булгакова ненавистную фигуру, символ тогдашних несправедливостей. Следом за именем Ягоды возникала тема «салон Ягоды», которую булгаковская вдова не детализировала — как в Священном писании не детализируют контингент сатанинского воинства. Но и без конкретных адресов можно было понять, что придворные льстецы этого вельможи вызывали булгаковское презрение. Парадоксально, но факт: преемников Ягоды по репрессивному департаменту Елена Сергеевна почти не упоминала и «почти» не кляла. Более того, я уже приводил сей пример: предшественник попытался с помощью яда избавиться от своего преемника, отравив его кабинет. Это судебное «дело», попавшее в поле зрения Маргариты на балу, напрямую ассоциируется с главным процессом тридцатых годов — над правотроцкистским блоком. Ягоде, и никому другому, там было предъявлено обвинение в попытке устранить Ежова средневековым способом в духе дома Медичи.

Вообще, гофманиада Великого бала представляет собой сознательное или бессознательное воссоздание — в красочном, театрализованном, «фламандском» гротеске — тех жутких лет, когда гильотина сталинского террора, за-

пущенная на полный ход, уничтожала лучших людей страны. Прочитав рукопись «Мастера», Татьяна Сергеевна Есенина, дочь поэта и актрисы Зинаиды Райх, падчерица Мейерхольда, сказала мне: «Атмосфера безумия, кошмарной бойни, страшные лица, снующие взад-вперед: в «Мастере» я вдруг встретила то, что когда-то пережила после убийства матери, четверть века назад». Увы, принимая наши аналогии, надо отметить специфичность булгаковского суда над эпохой, эстетизацию казней и кар, происходящих в романе. Воланду принадлежит решающее слово на этом пиру смертей и метаморфоз: «Вы уходите в небытие, а мне радостно будет из чаши, в которую вы превращаетесь, выпить за бытие... И вскоре Маргарита увидела на блюде желтоватый, с изумрудными глазами и жемчужными зубами, на золотой ноге, череп...»

И чуть дальше — одна из самых утешительных и одновременно самых страшных фраз романа (одна из чудовищно страшных, если прочувствовать ее исторический аспект): «Кровь давно ушла в землю... Там, где она пролилась, давно растут виноградные гроздья...» Иными словами, все к лучшему в нашем лучшем из миров, в том числе и казни по политическим мотивам, и ликвидация инакомыслящих — Берлиоз тем только и провинился, что исповедовал талмудистский взгляд на некоторые онтологические проблемы, представлял себе причины и пружины жизни и смерти иначе, нежели Воланд.

Все к лучшему в нашем лучшем из миров?! И даже тени вольтеровской усмешки нет в уголках рта? Что же ты, повествователь, делаешь?! Неужели свободу — или покой — мастера нуж-

но покупать так дорого? И следует *покупать?!* Кидая эти упреки невесть кому (мы ведь так и не установили, кто в романе Булгакова повествователь), ни на секунду не усомнюсь в гуманизме Булгакова как его последней позиции, той, откуда отступить некуда — дальше смерть, небытие. Но с прискорбием отмечу, что, оказываясь на позициях, условно говоря, предпоследних, повествователь совершает этические компромиссы, напоминающие пьесу «Батум» с небезызвестным, хотя еще вполне юным положительным героем Сосо в главной роли. Взращивать виноградные гроздья на крови — значит, как ни крути, благословлять насилие.

Да, повествователь не всегда последователен, и палач Малюта Скуратов тоже попадает у него на скамью подсудимых рядом с догматиком-редактором. Но судит-то обоих другой гроссмейстер ордена карателей.

В таком колебательном режиме, туда — сюда, туда — сюда, за — против, пульсирует авторская трактовка правовых реалий на протяжении всего романа. И характерна аномальная подробность: чем выше по лестнице иерархий поднимается критическая мысль повествователя, тем менее критической она становится. А применительно к явлениям вершинным переходит в апологетику. Эта капризная избирательность осуществляется по законам спирали: одно выводится из другого, противореча этому другому, но на следующем витке подъема само становится объектом опровержений, кои опять же находятся под угрозой грядущей отмены. И так до самого финала, когда христианская мораль устремляется к слиянию с много-

страдальным авторским «Я» во всей тщете индивидуальных его порывов.

Парадоксальная ситуация, но и в библейском романе поборником Добра и его юридической ипостаси — Справедливости выступает распорядитель карательных сил. Подобно Воланду — в земном. И, подобно Воланду, он ополчается на предательство. Предательство — самый страшный грех, и предатель — самый гнусный преступник. Истина, которую Иуда выражает, аксиоматична, доказательств не требует. Теоремой в «Мастере» оказывается проблема наказания: какова его разумная мера и кому надлежит это определить. Таким образом, Иуда живет дважды: сам по себе и в оценках Пилата. Дважды встречается Пилат с Иудой: сперва как слепая, холодная Власть, позже — как трепетная Совесть. И в обоих случаях как Судья.

Но вот вопрос: если он Судья, то почему вступает в унизительную для столь высокой инстанции перебранку с Левием Матвеем? Почему заискивает перед тенью нищего проповедника? Почему, наконец, «ненавидит свое бессмертие и неслыханную славу...»? Судья евангельских времен оказывается подсудным, если не подсудимым. Его коллега, почтивший своим визитом Москву, в аналогичном положении: напрашивается на прием к закулисному распорядителю событий, получает какие-то его указания, а после цитирует с подобострастием, в третьем лице множественного числа, в неопределенно-личных предложениях: «Ваш роман прочитали...» Всесилен Воланд, но и над ним есть некто, еще более могущественный... Таков очередной виток романной спирали.

Прямые контакты между мастером и Берлиозом приписаны в романе к области домысливаемого. Но какой-нибудь Латунский или Ариман — это инобытие того же Берлиоза; вроде сидит человек под другим именем, за другой дверью, на которой соответственно и табличка, и должность на табличке другая, а присмотришься — тот же Берлиоз. Сам мастер представлен поначалу фигурой Антимастера — Ивана Бездомного. Но роман развивается. Вершатся события, сенсационные и заурядные. Уходят за кулисы отыгравшие свою роль. И постепенно откристаллизовывается до полной, рассветной отчетливости фигура мастера: создатель романа о Христе занимает первый план прежде всего своим творением. И теперь из тумана возникает олицетворенный символ Истины, Творчества, Добра — страдалец Иешуа.

Да, фигура воплощенного Добра автобиографична. Да, ее оппоненты — действующие лица той же пьесы. Даже просто по законам аналогии следует подозревать в Воланде пришельца из настоящей жизни (хотя такие пришельцы и такая настоящая жизнь вполне способны посоперничать своими ужасами с Босховым адом и его обслуживающим персоналом).

Под Воландом писатель подразумевает весьма реальную фигуру (о чем я говорил выше). А уж позже она обретает самостоятельность, становясь для автора как бы реальнее жизненного прототипа, с которым писателю так и не довелось свидеться. К личному впечатлению о Сталине, вынесенному из телефонного разговора в 1930 году, Булгаков прибавляет циркулирующие по Москве легенды, смесь ужаса и пиетета,

приплюсовывает свою мечту — надежды автора, зажатого в тиски придирок. И получается результат, который может служить рабочим черновиком новой религии — или даже работающим вариантом. Монарх, вышедший у Булгакова из головы, властен распоряжаться людскими судьбами в соответствии с нравственным кодексом (и сценарием) Булгакова. И теперь Булгаков верит именно в такого монарха, отождествляя его со Сталиным, и именно в такого Сталина, отождествляя его с этим вымышленным монархом. С ситуацией органично сочетается Пилат. Прокуратор — ошибающийся Воланд, Воланд на стадии эксперимента.

Если организовать Булгакову разговор со Сталиным в открытую, то приблизительная схема возможного (но, как выяснилось, невозможного) диалога примет такой вид: мастер, опираясь на образный материал «Мастера», признáется, что когда-то наблюдал своего собеседника с ужасом, но позже понял, что прямую линию от одной точки к другой, от догмы к поступку, от нормы к факту прочерчивает не мягкий грифель, нет, остро заточенное стальное лезвие. А потом попросит покоя для себя, тишины и одиночества, разделенного, впрочем, с любимой. Выразит пожелание, чтоб его печатали, а критикуя, ограничивались бы парламентарными выражениями.

Словом, позитивная программа просителя носила бы тихий либерально-демократический характер с элементами акварельных элегий. А негативная предусматривала бы грозные кары для обидчиков Булгакова — по законодательству, опубликованному в «Мастере», с амнистирующи-

ми поправками на смягчающие обстоятельства, буде таковые обнаружатся. Исповедуя по ряду пунктов полное согласие с Христом, он не склонен был подставлять левую щеку, если его били по правой; естественная человеческая реакция — дать сдачи! — превалировала в его эмоциональном репертуаре (и арсенале) над непротивленчеством.

Разговор, который я называю несостоявшимся, в конечном-то счете состоялся. В том смысле, что субъективно, для себя, Булгаков сказал *ему* все, что намеревался сказать. И *он* выслушал своего партнера внимательно, внял его советам, просьбам, намекам, вознаградил, кого следовало вознаградить, наказал, кого надлежало наказать. На ролях сотоварища по миражу *он* оказался покладистым малым (хотя продолжал ощущать себя великим). Перед нами редчайший (а может быть, типичнейший) случай: образ подменяет собой для писателя свой прототип и становится как бы живым человеком, поскольку его почитают за живого человека.

Эта теория: Сталин как прототип Воланда, Сталин как прототип Пилата — документально недоказуема; Елена Сергеевна всякие мои гипотезы этого ряда встречала дипломатическими недомолвками, расставляя намеки при помощи интонаций, которые ведь в архив не сдашь и к делу не подошьешь. Аргументом в пользу того, что несостоявшийся разговор все-таки происходил — в писательском уме, — казался мне монолог писателя над завершенной рукописью «Мастера»: «Представь себе, что в один прекрасный день *он* получит *это* и прочтет, и наша жизнь сразу же тогда изменится до неузна-

ваемости...» Возможно, цитируя мастера, Елена Сергеевна употребляла другие слова. Я их помню не так хорошо, чтобы предлагать свои мемуары на сей счет в качестве авторизованного текста. Тем более что и сама она, цитируя Булгакова, тоже вольничала, предлагая слушателю то одну версию сказанного, то другую, с новыми смысловыми ударениями. Испорченный телефон?! Но из раза в раз повторялась ситуация: *он* читает *это*, и тотчас писательская судьба разительно меняется... К счастью или несчастью для Булгакова, *он* не прочитал *это* — насколько мы можем судить по имеющимся (то есть отсутствующим) фактам. Во всяком случае, сведений о знакомстве вождя народов с «Мастером» история не сохранила. Зато, во многом благодаря сему обстоятельству, сохранила «Мастера».

А вот что приятно вспоминать — рассуждения Елены Сергеевны о шаловливых репликах кота после бала, кои она связывала со словечками своего сына Сергея. «Сережке» она приписывала, например, классическое изречение: «Не шалю, никого не трогаю, починяю примус...», да и другие фразы кота. Пожалуй, ни к одному прототипическому персонажу не обращалась она с такой охотой, как к Сергею. И была в этом не только материнская предвзятость, но и талейрановский расчет: отвлечь интервьюера от других объектов, не столь игровых и игривых. Елену Сергеевну настораживали три сюжетных поворота. Первый — в сторону политики. Например, не следует ли воспринимать квартиру № 50, или психиатрическую лечебницу, или водопроводчиков на крыше дома как иносказательные изображения 37-го года? Чуралась она вопросов о

Сталине: как объяснить, что Воланду отдана его фраза о фактах, которые упрямая вещь, и не ассоциировал ли Булгаков рубище Воланда («все та же грязная заплатанная сорочка») с шинелью Сталина, а свиту Воланда («он шел в окружении Абадонны, Азазелло и еще нескольких похожих на Абадонну, черных и молодых») с соратниками Сталина, «черными и молодыми»? Догадкам такого рода Булгакова противопоставляла молчание. Нежелательными были для нее реплики атеиста-интервьюера на религиозные темы. Кому приятно, когда посторонние посягают на твою конституционную привилегию, старомодно именуемую «свобода совести». И наконец, третье табу Елены Сергеевны: паническое неприятие каких бы то ни было попыток связывать роман с книжными текстами, будь то трактаты по эстетике (вроде работ М. Бахтина), познавательная литература по теологии, черной магии, оккультизму или даже художественная проза (например, Ю. Слезкина). Она твердо противостояла покушениям на суверенитет и приоритет Булгакова в библейском и каббалистическом знании и, кажется, готова была провозгласить евангелие от Воланда — а вернее, от мастера — единственным истинным евангелием.

Но книжные прототипы романа нельзя замалчивать, потому что он вырастает из них, даже если их отрицает... Евангелие от мастера дерзновенно. Воспроизводя в общих чертах евангельскую историю, булгаковское евангелие учитывает наличие беллетристической традиции: Ренана, Франса, Сенкевича. Но не следует ей. На вопрос «камо грядеши?» оно вправе было бы простовато ответствовать: «А в обратную сторону!» Опыт

своих предшественников Булгаков использует, как используются в современной науке результаты тупиковых работ, а в альпинизме — ненадежные камни: отбрасывает.

Какова художественная цель Булгакова? Создать пятое евангелие, примыслить к четырем существующим версиям еще одну, которая досказала бы недосказанное и таким образом составила вместе с каноническим текстом некую общность единой этической и эстетической окраски. Такая версия не станет ни комментарием, ни полемикой, ни пародией, хотя выкажет признаки и того, и другого, и третьего.

Не будучи утопистом, Булгаков, понятное дело, считается с реальностью «Мастера», облекая свое евангелие в романную форму. Но узловые проблемы, все значащее, смысловое перенимает у Матфея (Луки и т. д.) — и только корректирует те моменты, которые, как ему кажется, получили в евангелических текстах ложную трактовку. Например, взаимоотношения между Иудой и сатаной. Евангелисты по сему поводу излагают разработанный сюжет: «Вошел... сатана в Иуду, прозванного Искариотом, одного из числа двенадцати». Обстоятельство, которое не проходит незамеченным: «Иисус отвечал им: не двенадцать ли вас избрал Я? Но один из вас диавол...» И на такой концепции событий евангелисты продолжают настаивать, утверждая, что во время вечери диавол вложил в сердце Иуды предать Его.

Тщетно мы будем искать в «Мастере» хоть намек на присутствие сатаны в непосредственной близости к Иуде или к Иисусу. Единственный аргумент, на котором может держаться теория:

«Он там был» (пускай на ролях свидетеля) — показания самого сатаны: «Все просто: в белом плаще...» А в дальнейшем ни отпечатка своей ноги на дорогах античности сей путешественник по векам нам не покажет, ни кончика плаща, ни взметнувшейся за ним следом пыли... Впрочем, нет: пыль-то мы увидим и барахтающуюся в ней птицу, но что бы это могло значить, повествователь от нас скроет. И центральные эпизоды главы «Погребение» выстроятся в классический детектив, первым сюжетом которого станет убийство Иуды, а вторым — двойное сальто: убитый сам окажется убийцей, и проблема следствия сведется к тому, чтобы определить мотивы преступника. Тогда обнаружится вполне земная материальная подоплека происшедшего: «тридцать тетрадрахм», выданных Иуде из подвалов первосвященника Каифы. Тривиальная схема: казна провоцирует казни — и вовсе не оставит места, куда мог бы пристроиться сатана.

В булгаковском евангелии традиционный собеседник мессии Иуда у Иешуа отобран. Правда, подследственный вынужден по ходу допроса назвать это имя, но намеренно простодушный его рассказ субъективен, а реалии носят чисто юридический характер: на суд читателя (и Пилата) выносятся улики, которые позже истолковывать Афранию.

«— Итак, — говорил он, — отвечай, знаешь ли ты некоего Иуду из Кириафа и что именно ты говорил ему, если говорил, о кесаре?

— Дело было так... позавчера вечером я познакомился возле храма с одним молодым человеком...

— Добрый человек? — спросил Пилат, и дьявольский огонь сверкнул в его глазах...»

Здесь я позволю себе оборвать цитату и вторгнуться в булгаковский текст со своим вопросом по стилистике: что понимать под эпитетом «дьявольский огонь» — лазейку для нечистой силы, штрих, обозначающий ее наличие прямо на сцене, под шкурой прокуратора — в смысле «бес вселился в этого человека»?! Сомневаюсь, чтобы виртуозный мастер слова, каким был Булгаков, мог обронить определение «дьявольский» — да еще в таком контексте — по чистой небрежности!

Но вернемся к роману:

«— Очень добрый и любознательный человек, — подтвердил арестант, — он выказал величайший интерес к моим мыслям...» (Не чудится ли вам, что не столько автор вкупе с Пилатом иронизирует в этом месте над Иешуа, сколько Иешуа над ними и над нами?! — *А. В.*)

Нет, не воспроизводит Булгаков разговоры Иешуа с Иудой протокольным способом. Сажает нас на голодный паек пересказа, а пересказ этот плетется в хвосте у традиции: немножко импровизации, но в общем — то же самое. Вся импровизационная энергия пятого евангелиста сосредоточивается на Пилате, и уж он-то в новой трактовке интересен до крайности. Если принять гипотезу о дьяволе, вселившемся в Пилата, сразу же реформируется вся система романных связей. Воланд получает наинадежнейшее прибежище в Ершалаиме (подобно уголовнику, скрывающемуся от полиции в апартаментах ее префекта), утверждается на троне *главной романной идеи гетевская аттестация*

нечистой силы: «Зло во имя добра». Наконец, между пятым евангелием и «остальным» романом появляется прочный мостик, открывающий двустороннее движение — оттуда сюда, но и отсюда, из Москвы, туда. Теперь понятно, что через Пилата Иешуа имеет возможность напрямик сообщаться с инфернальными кругами. Во время допроса раскрывается парадоксальный факт — не из биографии героев — из психологической жизни самого Булгакова. Он склонен отделять правителя от государства. Государство — насилие, государство — зло, подкуп соглядатаев, издевательство над человеком. А правитель (коли он личность) — сочувствие добру, порыв к благодеянию, почти жертвенность.

Давать крупным планом диалоги Иисуса с другими участниками евангельской драмы — настоятельная потребность литературы, о чем свидетельствует классика. Например, Мильтон. В этом смысле любопытнейший материал предоставляет внимательному читателю Булгакова (и, разумеется, великого англичанина) «Возвращенный рай», поэма, которая от начала до конца посвящена диалогу между Иисусом и сатаной. И в анонимном прозаическом переводе, опубликованном Сытиным в 1891 году, созвучна некоторым булгаковским пассажам. Сказать, что она предопределяет их, было бы преувеличением, но, с другой стороны, вычесть этот текст из булгаковского душевного опыта также, полагаю, было бы фальсификацией истины. Сатана, этот, по выражению Булгакова, старый софист, предстает со страниц Мильтона во всем блеске своего хваленого красноречия, вызывая подчас сопереживание: «Да, я тот злополучный дух, который,

соединяясь с тысячами других духов для мятежа, лишился своего блаженного состояния... Человек привык считать меня врагом человечества. Но с чего же мне быть им? Люди никогда не причиняли мне несправедливости и насилия; не чрез них я потерял то, что потерял, напротив того, чрез них я сделал приобретение, живя с ними в этом мире в качестве совместного (не с Пилатом ли?! — *А. В.*), если не единственного, владыки».

Имманентная черта почти каждого литературного сатаны — потребность сеять сомнения среди людей, склонять личность к рефлексии. Всякий раз подразумевается, что сам сатана — кремень, что противостоять его угрозам и соблазнам бессмысленно, потому что и не такие крепости, как сейчас подвернувшийся нечистой силе герой (имярек), сдавали ему свои бастионы. Но вновь и вновь литература открывает великий парадокс: искуситель становится зеркальным отражением искушаемого, стрелы, выпущенные в кого-то, поражают самого стрелка. Общение с человеком, как утверждает поэзия, очеловечивает сатану. И смотрите, как, говоря по-современному, самокритичен, как глубоко погружен в самоанализ герой Мильтона. А его оппонент — сухой педант и пурист — не то что щеку обидчику не подставит, но и руку страдальцу не протянет: «Ты страдаешь по справедливости: исполненный лжи с самого начала, ты будешь лгать до конца... Посещая небо, ты всего более находишься в аде...» И т. д., и т. п. Гордая поза оппонента, не желающего спасать поверженного, возвышает сатану, дарует ему если не спасение, то надежду.

Существенно преображенный отзвук этой беседы я улавливаю в сцене встречи Воланда с Матвеем:

«— Если ты ко мне, то почему же ты не поздоровался со мной, бывший сборщик податей? — заговорил Воланд сурово.

— Потому что я не хочу, чтобы ты здравствовал, — ответил дерзко вошедший.

— ...Не будешь ли ты так добр подумать над вопросом: что бы делало твое добро, если бы не существовало зла...»

И тут-то у Левия Матвея вырывается знаменитая характеристика: «Я не буду с тобой спорить, старый софист...» При всем своем лаконизме, она концентрирует в себе, как лоскуток бальзаковской шагреневой кожи, несчетное количество поисков и судеб — литературных, если не реальных. Дерзкий интеллект, непокорный характер, острая как кинжал мысль, пронзительный луч скепсиса, усмешка авантюриста на устах и сомнения как инструмент познания и форма существования, синтез онтологии и гносеологии — вот сжатый каталог значений, которые я вычитал сквозь призму литературной традиции (и мильтоновской поэмы прежде всего) в лапидарной оценке Воланда, сорвавшейся с уст старого консерватора Матвея.

Поражает, что представитель Иешуа, среднестатистический дипломат, вступает с Воландом в дуэт (или дуэль), адекватный объяснению самого Иисуса с сатаной у Мильтона. И в одном эпизоде, и в другом сталкиваются не столько полярно противоположные силы, сколько контрастирующие индивидуальности. Здесь — олицетворенная чопорность, там — «старый софист»

во всем многообразии своей традиционной и бунтующей против традиций натуры. От «Возвращенного рая» эта конфронтация или от Нового завета? Бесспорно одно: без прототипических моделей, разработанных в сфере художественного слова — равно как и богословия, — она существовать не могла бы.

«Наукоемкость» романного замысла, его интенсивная поглощающая способность были огромны. И, соответственно, был огромен интерес Булгакова к «материалу вопроса». Писатель изучал владения своего будущего детища с пафосом настоящего ученого (хотя, конечно, не мог не давать себе и чисто писательское послабление: додумывать на диване то, за чем диссертант отправился бы в архив). Но не будем изображать Булгакова персонажем академического склада в протертых нарукавниках чернильного цвета. Остроумный и наблюдательный собеседник, он был переимчив, как и всякий любитель анекдотов, но принадлежал к той интеллектуальной элите, которая анекдоты забывает, поскольку всегда способна: 1) их реконструировать; 2) сочинить самостоятельно нечто столь же лихое, если не стократ лучшее; 3) не сводить весь мир к анекдотам; 4) дышать контекстом услышанного автоматически, как дышат воздухом.

При том, что Булгаков и на самом деле был великолепным ценителем остроумия, в нашем рассуждении анекдоты фигурируют как условный знак, который в любой момент может быть подменен другим. Булгаков усваивал окружающий мир (и литературу) без дифференциации на комическое и трагическое, возвышен-

ное и земное, общезначимое и альбомное, для себя и для дела, для текста или просто так. В книжную среду он был погружен, она была его средой, и воспринимал он ее не цитатно, а, так сказать, колоритно, то есть, воспроизводя, брал дух, а не букву, смысл, а не параграф, замысел, а не строку. И вообще «брал» — слово дезинформирующее. Точнее было бы «ощущал», «опирался». Плывя по течению романа, полагался на закон Архимеда, а не на спасательные круги, тем более не на соломинки.

Великое многообразие булгаковских литературных ассоциаций преображается в процессе творчества до полной ассимиляции и неузнаваемости: где сперва фигурировало одно, возникает другое, где громоздились камни, уже растут виноградные гроздья. «Мастер» с такой точки зрения — некая «мифология наоборот»[1].

[1] «Обычная» мифология рассыпана на слухи, на улики по всей литературе: там об этом герое говорят одно, здесь об этой богине — другое, и вот, с миру — по нитке, с поэмы или трагедии — по сплетне, у нас в представлениях формируется стройное здание: комнаты, переходы, коридоры, объединенные логикой архитектора в гармоничный комплекс. Но нет, такого здания не существует, есть лишь воспоминание о нем — и обломки древних культур. «Мастер» — тоже мифология. Она, эта мифология, — уже и сама литература, уже и сама литературна. Слухи и осколки — такая ведь тут причинно-следственная инверсия! — ей предшествовали, как элементы коллажа или мозаики — коллажу или мозаике... Ходили по земле какие-то невнятные разговоры: о том, будто у канонических евангелистов истина искажена и что недавно Москву посетил дьявол и об этом можно услышать там-то и там-то, сносок, правда, нет, но при необходимости ими вас снабдят литературоведы. Булгаковский роман и сделал из этой предметной разноголосицы прекрасное здание — себя.

И эта мифология уже не мечта, она живая, осязаемая реальность, которую можно пощупать, и осмотреть, и принять.

Существует понятие «общее место», которое употребляют обычно в негативном значении: дескать, «банальность», «тривиальное», «стереотип» и прочее в том же роде. Однако «общие места», когда под этим термином подразумеваются мифологические нюансы сюжета, — все равно что общие слова. Их не избежать. Автора детективной повести, воскликнувшего устами персонажа: «Убийство!», никто не обвинит в плагиате, хотя до него сей возглас срывался и у Шекспира, и у Софокла. Сыщутся у детектива и суфлеры по сюжетной части: в том же «Гамлете» (да и в «Эдипе-царе») герой занимается «исчислением» преступника, анализом злодейства. Так что же — предъявлять детективщику иск: «украл жанр»!? Да нет же, все это — обыденности литературного процесса, его естественный способ развития. И только булгаковская специфика: мистический колорит романа, черти, евангельский фон в глубине, чудеса на первом плане — вызывают столько любопытства, что на месте происшествия собирается толпа, и дышат граждане друг другу в затылок, и у кого-то выясняют полузадохшимся от волнения шепотом всяческие роковые совпадения, а буде таковых не окажется, придумывают их сами.

«Общие места» евангелической тематики автор «Мастера» использует почти бессознательно, как детективщик слово «убийство». За исключением тех случаев, когда идет на сознательную ломку повествовательного клише, например, в вопросе о смерти Иуды. Ибо в евангелиях кано-

нических на сей счет сказано совсем не так, как в пятом евангелии. А именно: «Тогда Иуда, предавший Его, увидев, что Он осужден, и раскаявшись, возвратил тридцать сребреников первосвященникам и старейшинам, говоря: согрешил я, предав кровь невинную... и, бросив сребреники в храме, он вышел, пошел и удавился». Не соглашаясь с предшественниками, Булгаков вступает в спор — и здесь уж сокрыть существование оппонентов из прошлого никак невозможно. В других случаях «общие места» получают трактовку, которую Ю. Тынянов назвал бы пародической: это параллели на любителя. Заметит он их — хорошо, не заметит — не надо, ибо цель авторских мимолетных подмигиваний — не комизм узнавания, не смех совпадения, а комфорт взаимопонимания, которое так скрашивает диалоги писателя с читателем.

Вернусь к Мильтону. Основные противоречия «Потерянного рая» развертываются в треугольнике «сатана — Адам — Ева», который кладет начало триумвирату «Воланд — мастер — Маргарита». В обоих случаях посланец ада выступает в роли благодетеля-советчика, в обоих случаях налаживает контакт с мужчиной через женщину, в обоих случаях определяет дальнейшую судьбу влюбленных. Правда, Воланд — совсем не тот сатана, что у Мильтона: куда более рафинированный, словно школу Версаля прошел. Но сатана — все равно сатана, с маленькой ли буквы или с большой, при шляпе с плюмажем или без шляпы.

А не с Мильтоном ли соотнесена композиция «Мастера» с ее характерной (и нами уже отмеченной) двойственностью? Рай потерянный —

и возвращенный — именно таков контраст первой и второй частей булгаковского романа.

Некоторые другие мотивы «Мастера и Маргариты» получают неожиданную поддержку у Мильтона. Кому не запомнилось, например, восклицание повествователя в главе пятой: «Лгут обольстители-мистики, никаких Караибских морей нет на свете... И плавится лед в вазочке... и страшно, страшно... О боги, боги мои, яду мне, яду!..»? В этой фразе — эхо переживаний Понтия Пилата: «И тут прокуратор подумал: «О боги мои!.. Мой ум не служит мне больше...» И опять померещилась ему чаша с темной жидкостью: «Яду мне, яду!»

Ощущение разнородных схлестнувшихся стихий наплывает из обоих отрывков, и усиливается эта внутренняя сшибка чего-то несовместимого, несоразмерного возгласом: «О боги, боги мои...» Но вдруг включается рационализм: в наш-то монотеистический век, тысяча девятьсот такой-то от Рождества Христова — и пожалуйста: «О боги мои...» В устах Пилата — естественно! А в устах анонимного повествователя, знающего историю Христа и с ее колокольни взирающего на мир, — парадоксально! Языческие боги рядовому верующему и столь же рядовому неверующему представляются дремучей архаикой, вынесенной за рамки христианства еще до того, как евангелисты приникли к пергаменту. Между тем обитателям Олимпа (и не только им) Мильтон (видимо, в согласии с религиозной догмой) отводит место среди воинства Сатаны, и, стало быть, Пилат, с точки зрения Левия Матвея, апеллирует к адским силам, к демоническому контингенту. Подробные

анкеты этого контингента, приводимые Мильтоном, позволяют взглянуть на булгаковские замыслы «из» классики. Первым после Сатаны Мильтон называет Вельзевула. Имя, которое не могло не остановить булгаковский взгляд при подборе кандидата в герои. Но не остановило. Может быть, потому, что слишком сильные литературные реминисценции возбуждало. Начатый Вельзевулом, список «полковников» ада завершается Велиалом. Уж его-то Булгаков заметил. В тетради с первыми черновиками романа под названием (хотя и зачеркнутым) «Черный маг» на полях текста, который сильно попахивает сатирическим обозрением типа «Чудасии» бр. Тур в «Чудаке», стоят такие имена: Антессер, Азазелло, Велиар (так!). Из Мильтона можно понять, почему Булгаков отвел это последнее: «После всех пришел Велиал, самый пошлый из всех падших духов». «Самый пошлый» — такое Булгакова не устраивало даже на самом первом этапе, когда высшие сферы бытия не фигурировали в проектах начинавшегося «Мастера». Было, конечно, в мильтоновской аттестации и кое-что для современного романа: любовь к «пороку ради порока», туманное вторжение в храм, «когда даже жрецы делаются безбожниками» (здесь, согласитесь, есть диалектика, созвучная булгаковскому замыслу и дарованию). Но Булгаков предпочел остановиться на другой фигуре, без сложившейся литературной репутации. Такой «табула раза» представился ему персонаж, числящийся в немецком Брокгаузе (статья «Teufel» в Brockhaus's Konversations Lexikon. Leipzig, 1908): «Auser dem Namen T... als Benennung von bösen Geistern jeder Art kommen noch

vor die Bezeichnung Valant». Возможно, он нашел это имя еще ближе: в старом немецко-русском словаре, где дается следующее уравнение: Valand, Valant (обл.) = Teufel.

Из знакомых нам по Булгакову демонов у Мильтона зарегистрирован еще один. Почти сразу после замыкающего процессию Велиала упоминается — с пиететом, как доверенное лицо Сатаны, «Азазел, гордый херувим». Не Мильтон открыл сего легионера инфернальной армии и функционера сатанинской службы, циркулировала молва о нем и в других репортажах «оттуда», преимущественно документальных (т. е. от «очевидцев», от «специалистов по нечистой силе» и т. п.). Но именно у Мильтона он стоит практически рядом с Велиалом, как и в набросках Булгакова.

Если выстраивать героев «Мастера» в порядке их должностей и званий, как это делал Шекспир со своими действующими лицами, то переход от Христа и его окружения к нечистой силе будет выглядеть естественным развитием нашей темы. Поговорили о персонажах Священного писания, потом обратили взоры на оппозицию христианской церкви. А там — и на смертных. Но с оппозицией не так легко разделаться. Даже беглый просмотр просветительской литературы по вопросам оккультизма, суеверий, фольклорной мистики убеждает в том, что за булгаковскими демонами волочится длинный, точно хвост какого-нибудь ихтиозавра, послужной список. Беспокойные сии персонажи возникают в литературе то там, то тут — как им бог на душу положит, — формула, от которой они, надо думать, шарахаются в панике... Авторитетный и, главное,

прочувствованный свод информации о нечистой силе содержится в трактате двух инквизиторов: Г. Инститориса и Я. Шпренгера — «Молот ведьм». Там челяди для инфернального сюжета — что безработных на американской бирже труда. В том числе три имени, тревоживших воображение Булгакова: Велиал (в форме Велиар), Сатана и Бегемот. Правда, по такому портрету Бегемота («т. е. зверь, так как он дает людям звериные наклонности») даже опытный криминалист затруднился бы опознать игривого и саркастического кота.

Эта книга вполне могла послужить Булгакову окном в «тот» мир, через которое он высматривал «типические» его черты. В любом случае совпадения деталей булгаковского текста с Инститорисом и Шпренгером показывают и подтверждают «правильность» писательских гипотез на оккультные темы, верифицируют апокалиптическую часть романа. Среди полезных Булгакову теорий у двух инквизиторов есть естественнонаучные: «...при увеличении луны демоны волнуют воображение человека...» С ними соседствуют теологические: «Дьявол ничего не может свершить без божьего попущения». Согласимся, что и тот, и другой тезисы нашли в лице Булгакова приверженца.

Точки соприкосновения «Мастера» с «популяризаторской» литературой о сатане неисчислимы. Перво-наперво в данной связи надо назвать книгу М. Орлова «История сношений человека с дьяволом». Ее упоминала как одно из пособий Булгакова в изучении нечистой силы Елена Сергеевна. Однажды она вынула черный (даром что без застежек) томик из высокого

глухого шкафа, какими мог бы меблировать свою алхимическую лабораторию доктор Фауст, и предъявила мне — ну впрямь заграничный паспорт мастера для поездок «туда». Когда, однако, я решил написать о знакомстве Михаила Афанасьевича с работой М. Орлова, она восстала: «Незачем об этом!» Разыгралась неистовая вдовья ревность, не ведающая ограничений ни в пространстве, ни даже во времени...

Насколько учитывал Булгаков в «Мастере» орловский труд? Ограничусь констатацией: массовые сцены с участием высокопоставленных демонов (шабаш или Великий бал) выполняются Орловым в такой манере, словно бы ему было предложено свыше заготовить эскизы мизансцен для романа.

С юмором (как позже у Булгакова) подается Бегемот: отсутствие портретных совпадений компенсируется свободой штриха. «Этот бес изображался в виде чудовища со слоновьей головой, с хоботом и клыками. Руки у него были человеческого фасона, а громаднейший живот, коротенький хвостик и толстые задние лапы, как у бегемота, напоминали о носимом им имени...» Вот другая история о том же персонаже: «Благочестивому Сюрену удалось выяснить личные черты и специальности нескольких демонов. Так, Бегемот оказался демоном страшно упорным. ...Бегемот — демон сквернословия, побуждающий людей ругаться и божиться. Он сам рассказывал Сюрену, что, возвращаясь к себе домой, т. е. в ад, он обычно еще издали начинает трубить и что когда злополучные грешники слышат его трубу, они приходят в трепет, потому что во всем аду нет более жестокого палача».

Велики внешние различия между двумя Бегемотами. Но, вглядываясь в портрет этого сквернослова и «жестокого палача», мы осознаем вдруг, что это ведь автопортрет: Бегемот сам описывает себя. Не от того ли Бегемота унаследовал «наш» Бегемот свою плутовскую разговорчивость (как, по другой линии, — от гофмановского кота Мурра)?

И еще одна подсказка комментаторам романа вычитывается из Орлова: Великий Мастер — масонский титул. Масонская церемония, описываемая в книге и предрекающая своими подробностями Великий бал, могла, таким образом, иметь в глазах Булгакова еще и идейный смысл.

В атмосферу «Мастера» — или в атмосферу творческой кухни Булгакова — вводит другая книга начала века, брошюра В. Фишера «История дьявола». При небольшом объеме она отличается большим уважением к первоисточникам. Это одновременно и хорошо, и плохо. Хорошо потому, что отсутствует столь надоедающая во многих случаях завеса пересказа (а значит, приблизительности, натяжек, недоговорок и т. п.). Плохо потому, что на первый план выдвигаются второразрядные подробности, за которыми порою прячется логика системы.

«...Фанатики-христиане... превратили германских богов в царство демонов: из Вотана сделали дьявола охоты, который мчится на черном коне, из светлой и радостной Гольды — главную ведьму и из козла и вепря, посвященных Донару и Фро, — животных, на которых ездили сатана и его родственники». Из этого отрывка прямо в булгаковский роман метят не столько имена (хотя сознáемся, Вотан звучит в унисон Волан-

ду), сколько фантастические цветовые пятна, принимающие на холсте булгаковской прозы знакомые очертания. В одном случае — голой Геллы, не то привратницы, не то наперсницы сатаны, в другом — кавалерийской группы, покидающей под предводительством Воланда Москву, в третьем — борова, коим оборотился «нижний жилец» Николай Иванович, когда новоявленная ведьма мазнула его колдовским кремом.

В новом повороте видим мы у Фишера генеалогию Бегемота. Повествуя о сатанинских обеднях еретиков, брошюра сообщает: «Из глубины таинственной статуи задом выходит большой черный кот, которому все присутствовавшие целовали брюхо».

И опять перечни, перечни, и опять знакомые имена: «По словам доктора Иоганна Фауста («Книга чудес, или Черный ворон, или Трижды в неволе в аду»), в состав царства преисподней входят: король Люцифер, вице-король Велиал; правители Сатана, Вельзевул... великие князья Азиель, Мефистофель... великие министры, тайные адские советники: Аббадона, Хам...» На этом я обрываю фрагмент, перенасыщенный тарабарскими звукосочетаниями, среди которых иные кое-что значат для ценителя литературы вообще и булгаковского романа в частности. Подчеркну, например, первого в коллекции «тайных адских советников» Аббадону. Он успел сделать карьеру в российской словесности, дав название роману Н. Полевого («Аббадонна»). В «Мастере» он теряет — против Фишера — одно «б», приобретает одно «н», но заставляет верить, что автор «держит» его именно за «тайного адского советника» — платного убийцу тридцатых годов.

Приковывать Булгакова к одному какому-нибудь источнику сведений о нечистой силе — пустое занятие. Эти источники, как сообщающиеся сосуды, поддерживают связь между собой. И они, как конкурирующие информационные агентства современности или городские сплетники «Декамерона», пребывают в неостановимом разладе. Общие места писатель принимает в роман безоговорочно: они давно уже обратились как бы в часть действительности. Например, шабаш ведьм (т. е., по Фишеру, «полет их после смазывания тела мазями»): если он всюду одинаков, то какая разница, откуда получены подробности церемониала — из художественной литературы или церковных книг, от верующих или атеистов?! Уравновешивая Фишера, можно предложить шабаш в трактовке «Истории суеверий и волшебства» А. Леманна: «Натершись мазью... ведьмы могут носиться по воздуху на разного рода... щетках, кочергах и сенных вилах... во время... шабаша ведьм, который обыкновенно справляется на какой-нибудь высокой горе, а в некоторых странах в большом лесу на открытом месте... Празднество происходит или в Вальпургиеву ночь на первое мая, или в ночь на Иванов день».

Не располагая фактами, которые засвидетельствовали бы знакомство Булгакова с «Поэтическими воззрениями славян на природу» А. Афанасьева, никак нельзя, тем не менее, исключить влияние и этой библии отечественного фольклора на роман.

Что представляет собой тот или иной персонаж инфернальной епархии — вот вопрос, зачастую получающий в новом источнике новое решение, и оно может столь сильно отличать-

ся от другого, как Азазель, который получает у Фишера кличку «палач Бога и дьявол смерти», а у Леманна выступает покровителем ремесел: он «научил людей делать мечи, ножи, щиты и панцири; он же научил их делать зеркала, браслеты и украшения, а также употреблению румян, подкрашиванию бровей, употреблению драгоценных камней изящного вида и цвета, так что мир совершенно преобразился...».

Пестрота представлений о легендарной фигуре, с одной стороны, препятствует кристаллизации отчетливого художественного образа. С другой же, как бы и облегчает: когда так много противоречивых слухов об одном и том же, нейтральный наблюдатель (каковым, конечно, должен быть автор романа) чувствует себя вправе сотворить о герое собственное мнение. Так и поступает Булгаков, подкрепляя свою вольность откорректированным именем. Азазелло — в этом фонетическом рисунке появляется нечто «декамеронистое», с заломленным беретом. Перо, шпага, Венеция, дожи — такой ассоциативный ряд выстраивается в читательском подсознании. И еще выплывает откуда-то позабытое словечко «чичероне», весьма точно обрисовывающее роль Азазелло при Маргарите.

Подданный нескольких епархий, он и в романе служит нескольким ведомствам — двум по меньшей мере: адскому, по линии которого вещает патетическим тоном, и сатирическому, когда на первый план выдвигается клоунское, «рыжее» начало: весьма прозрачная синонимика позволяет автору лишний раз ударить по цирковой струне.

КНИЖНАЯ ТОЧКА ОПОРЫ

Художественная стилистика «Мастера и Маргариты» изобилует намеками на множество произведений разного жанра, достоинства, времени, национальной принадлежности. Пародирование? Но пародирование предполагает целенаправленную насмешку над общеизвестным объектом. А у Булгакова? Либо признаки насмешки отсутствуют, либо объект принадлежит к числу третьеразрядных, тех, что давно убраны историей на чердак. Подражание? Но подражают, как правило, шедеврам, гипнотически завораживающим образцам. А Булгаков прибегает к такой литературе, что, увы, ни к бессмертию не пробилась, ни даже толком в литературу не выбилась. Полемика? Ничего похожего не наблюдается.

Булгаков-художник мыслил ассоциативно (что в порядке вещей), и его ассоциации завлекали на свою орбиту не только предметный мир, реальные ландшафты, интерьеры и натюрморты, не только услышанное или увиденное, но и прочитанное. Еще раз нужно здесь упомянуть Архимеда: в связи со знаменитым понятием «точка опоры». Имея точку опоры, он мог творить чудеса. Работа над произведением начиналась у Булгакова с первотолчка — и отталкивался он от литературы.

Тип творческой психологии, ориентированной на переосмысление готовых текстов, вариативен. Мне знаком прекрасный переводчик «со всякого», который творит с подстрочниками чудеса, превращая графоманский бред или бездарную профессиональную тягомотину в шедев-

ры с новой системой рифмовки, новой композицией и даже новыми персонажами. По существу это вполне самостоятельные вещи, под коими он вправе поставить без зазрения совести свою подпись. Когда же он пишет от собственного лица, из-под его пера выходит как раз та самая профессиональная тягомотина, которую только переводчику под силу оживить, чтоб она засверкала и заиграла, — но, увы, на чужом языке... Другой случай. Художник-график, с проникновенной аналитичностью иллюстрирующий детективные романы. И вот я проникаю в его творческую лабораторию, надеясь причаститься к великой тайне: из абсолютного «ничто» зарождается «нечто». И вдруг вижу сотни фоторепродукций. Мой кумир, оказывается, использует в своих рисунках чужие линии, мизансцены, светотени. Но он не заимствует искусство, он поглощает импульсы... Для обоих не-Булгаковых чужое искусство — материал. Для Булгакова, повторяю, первотолчок.

Еще одна мотивация булгаковской «цитатности» связана с эффектом узнавания. Не в каком-нибудь высокопарно-античном смысле слова — нет, в самом простом, от глагола «узнавать», из уличного возгласа: «Ой, простите, я вас сразу не узнала!» Со времен своей фельетонной молодости Булгаков тяготел к самой сенсационной из всех литературных сенсаций: он любил показать вдруг читателю, настроившемуся на экзотику, нечто сверхобычное, примелькавшееся до анестезии, до бесчувствия — и до неузнаваемости. Этот эстетический феномен еще не изучен или, по меньшей мере, не назван —

ют кулуаров, где все друг друга знают: кто что сказал, от кого чего можно ждать. Он создает атмосферу фамильярного контакта между ними — и нами.

Случайно ли назвал писатель своего героя Берлиозом, как бы подготавливая для себя возможность напоминать аудитории, что этот Берлиоз не имеет ничего общего с тем, прославленным, просто однофамилец? И не сокрыт ли умысел в этом псевдониме — Бездомный?

Композитор Берлиоз... Мог ли Булгаков равнодушно созерцать эту ярчайшую звезду на музыкальном небосклоне новейшего времени? С одной стороны, пожалуй, мог, поскольку к сонму меломанов не принадлежал. С другой стороны, экскурс в биографию Берлиоза настораживает: что-то тут чувствуется мистическое, как если бы Булгаков учуял под личиной маэстро своего близнеца. Больно уж много рифмующихся мотивов обнаруживают их жизни. Две артистические натуры — и обе бесстрастной судьбой проданы (или преданы) анатомическому театру, покамест, правда, на роль жрецов, а не жертв или экспонатов. И оба возвращаются на предначертанную им свыше стезю. «Анатомический театр был решительно покинут», — торжествующе объявляет в своих «Мемуарах» Берлиоз. Медицина оставлена навсегда! — мог бы воскликнуть ему вслед Булгаков. Совсем другой театр сужден теперь этим избранникам Аполлона!

В дальнейшем Берлиоз, предвосхищая деятельность мастера (и самого Булгакова), обращается к мифологической тематике, создает собственные трактовки евангельских («Детст-

во Христа») и фаустовских (с Мефистофелем, Вальпургиевой ночью) мотивов. Своими творческими акциями на стыке поэзии и музыки он, не ведая того, производит на подмостках девятнадцатого века репетицию грядущей литературной карьеры Булгакова... Неужели Булгаков с его чуткой реакцией на всяческие рукопожатия «через хребты веков» (вспомним, как он «прилагал» к себе статью Миримского о Гофмане) — не испытывает по сему поводу волнений? Берлиоз — с его точки зрения — пародирует оттуда, из прошлого, Булгакова. Берлиоз — соперник, оппонент, полемически противостоящая ему, Булгакову, сторона. Более того, сходство, почти тождество биографических фактов может восприниматься Булгаковым как покушение на право человека жить своей личной жизнью, как парадоксальный плагиат наизнанку, когда прошлое похищает сюжет у настоящего.

С кого Булгаков рисовал Берлиоза, на сей счет высказывались весьма разнообразные идеи, в том числе и произвольные, распространенного сорта «ткни пальцем наобум — в кого-нибудь угодишь!». Так, напомнив, что в черновиках Берлиоза зовут еще Владимир Миронович (а не Михаил Александрович, как впоследствии), М.Чудакова умозаключает, что в мыслях автора «рядом стояли фигуры и Владимира (!) Ивановича Блюма, редактора журналов «Вестник театров» и «Новый зритель», и Леопольда Авербаха, и Михаила Ефимовича Кольцова, редактора «Огонька» и «Чудака». За сим следует — спустя страницу — продолжение: «Фигура высокопоставленного редактора в романе, начатом

в 1928 году, складывалась и под впечатлением от личности и литературной позиции А.В.Луначарского, с которым уже не раз пересекалась театральная судьба Булгакова и который, несомненно, обладал в его глазах таким положением, что «приказывать ему никто не мог» (Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., Книга, 1989, с. 413).

Претендентов на престол Берлиоза оказывается такая уйма, что они — по мне — взаимно уничтожаются. Слишком много — это ничего. С равным успехом можно было бы допустить к баллотировке еще полдюжины редакторов, и с равным эффектом эта затея потерпела бы фиаско. Вот моя аргументация. Прежде всего, во времена, когда слово «вожди» употреблялось во множественном числе (что лучше, конечно, числа единственного, но все-таки тоже плохо), над редакторами (и даже наркомами просвещения) — на неизмеримой высоте пребывало начальство, которое вполне могло приказывать кому угодно, в том числе редакторам и даже наркомам просвещения. И Булгаков об этом прекрасно знал, почему и писал просительные письма по адресам действительных, а не мнимых монархов. Далее. В одну карету «впрячь не можно коня и трепетную лань». Нехороший человек Берлиоз, бездуховный, конъюнктурный и прочее. Но недостаточно эластична его шкура, чтоб упрятать под собою столь противоречивые индивидуальности, как Блюм, Кольцов, Луначарский. Известный начетчик, Блюм отличался убожеством ассоциаций и категоричностью суждений, от коих за версту несло махровым догматизмом и элементарным скудоумием. Широкую

известность — как в свое время, так и в пору переосмысления этого времени — получили его суждения о несовместимости сатиры с социализмом. Блюма (и ему подобных) подразумевали Ильф и Петров под серьезным гражданином в начале «Золотого теленка», который угрюмо талдычит, что смеяться грешно и улыбаться грешно.

Не лишен был отрицательных черт Кольцов. Но как отнять у него репутацию блестящего остроумца, подлинного эрудита (в отличие от Берлиоза с его талмудистской нахватанностью). Сатиру он считал важнейшим жанром эпохи, о чем свидетельствовали и его теории, и его практика фельетониста, и, наконец, организаторская работа. Вряд ли имеет смысл говорить о редакторе «Чудака» с таким подтекстом, вроде бы это было мрачное, конформистское издание. Напротив, лучшие силы нашей сатиры объединились вокруг еженедельника — и Зощенко, и Ильф с Петровым, и Олеша, и Маяковский выступали на его страницах. «Базовой» газетой «Чудака» (как «Правда» — «Крокодила») являлся «Гудок», поставлявший журналу авторов «четвертой полосы». Мог ли Булгаков воспринимать родную редакцию как враждебную силу? Мог ли коллегу-сатирика клеймить печатью сатирического презрения? Сомневаюсь!

О Луначарском. Действительно, причастился сей деятель к шумной кампании против «Дней Турбиных». И, действительно, реакция Булгакова могла быть прямолинейно-дуэльной: на выпад — выпадом. Но средством расправы с противником Булгаков обычно избирал сходство: объект насмешки представал зрителю узнаваемым. Чем

провинился человек перед Булгаковым (по булгаковскому мнению), на том его и засекала булгаковская ирония. Жульничал буфетчик — в роман угодил со своим жульничеством. Была Аннушка растяпой — такой осталась на страницах «Мастера». И, думаю, Луначарский, сподобься он такой чести — определиться в прототипы, — обрел бы свое место среди критиков, о которых мастер рассказывает Бездомному в сумасшедшем доме.

Прототипом Берлиоза как оратора является, по моему убеждению, критика — и «ученая», и проработочная, вульгарно-социологическая, и вкусовая, салонная. Создавая образ Критики (а не критика), писатель держит перед мысленным взором конкретные образцы тогдашних писаний, один из которых Л. Фиалкова увидела в рецензии Сергея Городецкого на пьесу С. М. Чевкина «Иешуа Ганоцри. Беспристрастное открытие истины» (Известия АН СССР. Серия литературы и языка, т.40, 1981, вып.6, с.532—537). «Текст статьи сразу же, — пишет она, — вызывает ассоциации с речью Берлиоза, произнесенной перед Иваном Бездомным незадолго до роковых событий на Патриарших прудах». И далее идет пространная цитата из рецензии: «В статье, приложенной к драме... автор так определяет свою задачу: вскрыть наконец подлинную жизнь раввина Иисуса. Автор не отвергает астрономическую теорию, выводившую Евангелия из вавилонских мифов о луне и звездах, и признает историческую личность Иисуса. Но как раз в этом подходе к теме кроется и главный недостаток пьесы, лишающий ее полного влияния на массы и мешающий ей

стать орудием в борьбе с религиозными предрассудками». Гипотеза Л.Фиалковой, по-моему, убедительная — и стала бы еще убедительней, кабы исследовательница подчеркнула, сколь редки в русских текстах использованные Чевкиным, а следом за ним и С. Городецким, формы «Иешуа» для Иисуса и «Ганоцри» для «из Назарета».

Действуя по методе многочисленных ныне толкователей «Мастера», подойду к Берлиозу со своей меркой, для чего приму позицию Ивана за исходную: «Вчера вечером я пришел с покойным М.А.Берлиозом на Патриаршие пруды...» Глава, в которой описываются творческие муки поэта, сочиняющего деловую прозу, называется «Раздвоение Ивана». Но нас в ней интересует пока раздвоение Берлиоза, начавшееся с первых страниц «Мастера», едва у читателя в подсознании поселяется этот вопрос: а почему Берлиоз — Берлиоз? Ведь в художественной литературе ничто не совершается бесцельно. Так может быть, Берлиоз-редактор имеет однофамильца-композитора или Берлиоз-композитор — однофамильца-редактора во имя неких высших сатирических или философских, мировоззренческих интересов?

Ничтожество и величие под одной маской — вот ситуация, в которой сатирическое и философское неотделимы одно от другого, и, кажется, именно она привлекает в данном случае Булгакова. Человек выступает под формальным прикрытием другого лица — в его одежде, с его документами или в ореоле его славы, его репутации. Если он не разведчик, то, значит, самозванец. В аналогичном положении — предста-

витель знатного рода: он в ответе за весь свой род. И в таком же положении случайный (по совпадению) носитель великого имени. Представьте себе удел сценариста или актера, коему достанется от рождения семь букв для первой графы в служебной анкете: Шекспир! Или другие семь букв: Толстой. То-то ему будет хорошо, то-то будет весело! Думается, прототип Берлиоза следует искать среди таких невольных (или сознательных) претендентов на чужие лавры, фальшивящих по зыбкости, двойственности своего амплуа: сидит по виду солидный человек между двух стульев, а вокруг любопытные таращат на него глаза.

Псевдоним Ивана Бездомного прозрачен и незамысловат, как творчество тех литераторов, с которых списан образ — вместе с псевдонимом. Вот два значащих литературных имени, кои должны были, по замыслу своих носителей, характеризовать направленность и пафос, и, возможно, тематику их литературной деятельности: Демьян Бедный и Михаил Голодный. Жизнь поэта в XX веке — не классицистическая комедия XVIII, не просветительская драма, не сентиментализм Карамзина, и, естественно, Булгакова должна была раздражать эта диковинная смесь Пролеткульта со Стародумом...

Творческая программа Ивана Бездомного достаточно близко стыкуется с публикациями Демьяна Бедного, поспевшего почти к началу булгаковской работы над «Мастером и Маргаритой» со своим воинственно-атеистическим «Новым заветом без изъяна от евангелиста Демьяна». И хотя Бездомный трунит над поэтом Рюхиным со всякими «взвейтесь» и «развей-

тесь» к первому числу, его собственные стихи, как вытекает из многочисленных прямых и косвенных указаний, не слишком отклоняются от этого канона...

Связи! Само это слово нарастило себе такой смысловой (и двусмысленный) потенциал, что, употребляя его, надо всякий раз оговаривать подразумеваемые значения, да еще осенять себя и все закоулки крестом, дабы исключить присутствие нечистой силы. И все равно от нечистой силы на сей раз никуда не деться, о чем свидетельствует, например, вмешательство в творческую судьбу Булгакова неистребимого Гофмана, теперь уже через посредника А.В.Чаянова. Известно со слов художницы Н.А.Ушаковой (а также Л.Е.Белозерской), что побудительным мотивом к написанию «Мастера» послужила повесть Чаянова «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей». Обе мемуаристки непосредственно наблюдали ситуацию первотолчка. Н.А.Ушакова (жена булгаковского друга Лямина — и сама булгаковский друг) подарила ему эту книжку Ботаника X от имени Фитопатолога Y, иллюстратора, каковым она-то как раз и была. Л.Е.Белозерская, тогда — жена Михаила Афанасьевича, подметила необычайный интерес писателя к повести, стимулированный, по ее мнению, именем чаяновского героя: Булгаков! Обе разгласили и прокомментировали этот эпизод в нескольких интервью, в том числе и со мною, причем настаивали с категоричностью основоположников некой религии, что роман Булгакова отсюда и пошел.

Подтверждая их теорию, я тотчас же ее и оспорю: роман начался отсюда — и отовсюду,

то есть, как и всякая мощная река, сложился из многих малых рек и ручейков. Среди них, несомненно, был «Венедиктов». Но были и другие произведения Чаянова, вся его «гофманиада», все пять повестей. Появлялись они начиная с 1918 г., когда вышла «Парикмахерская кукла, или Последняя любовь московского архитектора М.», на протяжении десятилетия и составили в сумме роман в пяти главах, каждая из которых дарует героям очередное инобытие, с тем чтобы в какой-то далекой точке, там, впереди, связать их общей клятвой философского эпилога. Каждая глава обладает замкнутой композицией, не нуждается ни в добавлениях, ни в купюрах. Но вместе с тем готова соотноситься с другими элементами воплощенного замысла, как добавление с основной конструкцией, как основная конструкция с добавлением, как часть с другими частями.

Это качество прозаического текста почти неопределимо; я рискнул бы назвать его незаполненной валентностью. Повести цикла выглядят как вставные сюжеты, потерявшие сюжет основной. Может быть, потому, что нечистая сила, кочующая по наследию Чаянова, все тщится найти, но так и не находит себе достойное применение, пристанище и обличье. И в результате демонический герой выглядит своим собственным черновым вариантом. Можно сказать и по-иному: повести Чаянова напоминают попытку шахматиста разыграть с самим собой партию: чередуются позиции, рокируются фигуры, происходят балы с переодеваниями, но искомый классический вариант впереди — это Великий бал булгаковского романа.

Конечно, мои идеи на чаяновскую тему — плод ретроспекции. Глядя на «гофманиаду» из «Мастера», мудрено ли вообразить, что она существует не сама по себе, а единственно ради булгаковского романа? Она, однако же, существует сама по себе. И Булгаков бродит по ее таинственным закоулкам, как Дант по чистилищу, впитывая в себя эту атмосферу ожидания, мрак неопределившегося ужаса, лихорадочный озноб готического романа. Но вот крик петуха отменяет кошмары, и глазам открываются милые сердцу уголки старой Москвы, где камни, названия, вывески что-нибудь да говорят начинающемуся автору «Мастера».

Нетрудно составить каталог чаяновских реалий, отозвавшихся в булгаковском романе. Гофман как символ веры — на первом плане в первой же повести, «Парикмахерской кукле»: она посвящается памяти великого романтика. Сатана — главная фигура во всех повестях. Незнакомец (в придачу еще — зачастую — иностранец) — предпочтительное амплуа адского пришельца. На возникающем контрасте между обычным и потусторонним растет, как на дрожжах, специфический авантюрный драматизм.

Образчик портретного спиритизма: «Ошибиться было невозможно. Это был он!»; «Не нахожу теперь слов описать мое волнение и чувства этой роковой встречи. Он *роста скорее высокого, чем низкого,* в сером, немного старомодном сюртуке, с седеющими волосами и потухшим взором...». Такова внешность Венедиктова. А вот его голос: «Беспредельна власть моя, Булгаков, и беспредельна тоска моя; чем больше власти, тем больше тоски...» Зловещий серный

запах, коим несет от демонического незнакомца, приглушают натуралистические описания: «Венедиктов сидел посреди 38 номера на засаленном, просиженном зеленом диване и курил трубку с длинным чубуком. На нем был яркий бухарский халат, открывавший волосатую грудь».

Московские пейзажи: «Владимир прогуливался по дорожкам Александровского сада»; «Владимир М. вернулся в свою старую квартиру в переулке между Арбатом и Пречистенкой» (адресок-то каков! Пречистенка — лет за пять до появления там Булгакова! — *А.В.*). В той же «Парикмахерской кукле» есть еще «Профессиональный союз артистов Варьете и Цирка» и т. п. «Венедиктов» также привечает нас знакомой топографией: «Я шел по Петровке, направляясь к Арбату»; как и «Венецианское зеркало» («За деревянным, крашенным вохрой двухэтажным строением оказался чахлый сад запыленной акации и сирени»); как и «Юлия» («...в тот же миг сильный удар по лицу сбил его с ног вниз в Москву-реку...»).

Чаяновский сатана — великий дока по части игр: карты, бильярды, аукционы, коллекционерская деятельность на ниве антиквариата последовательно становятся сферой приложения его энергии (или, допустим, его нечистой силы). Да и как ему не быть игроком, ежели, по концепции повестей, и сама жизнь игра! А если не игра, то спектакль. И, соответственно, среди чаяновских героев широко представлена театральная публика. В цирковую артистку влюбляется герой «Парикмахерской куклы». Из богемной среды выбиваются многие второстепенные персонажи,

хотя бы тот же «изящный конферансье, с трудом установивший тишину и объявивший начало конкурса поэтесс». Избранница Венедиктова — актриса, и театром боевых действий между Венедиктовым и его земным соперником становится обычный театр.

В центре каждой чаяновской повести — Он и Она, любящие друг друга мужчина и женщина. А меж ними — не без вмешательства нечистой силы — разверзлась пропасть; происходящий у героя с сатаною торг — это отчаянная попытка человека разорвать цепи предопределения и победить разлуку.

Чаянов умеет гримировать действующих лиц, архаизируя в тон их облику и авторский стиль, и прямую речь. Однако ему чужды утехи реставратора, радующегося полным подобиям, неотличимым от оригинала; имитации в повестях рассчитаны на создание иронических и пародийных эффектов, кои возможны только при наличии перепадов, перескоков с уровня подлинности на уровень подделки — и обратно. А то ведь ирония будет принята «на абсолютном серьезе» — и пародия тоже. Говоря по-иному, «истории» в чаяновских историях сообщена изрядная доля игры, и голос персонажа не чурается мистификаторских интонаций, как, например, в «Юлии».

Особняком среди чаяновских героев стоит «страшный собеседник» из «Юлии». Вампир-курильщик, сопровождающий покойницу (прежде чем убить, он ее любил), ведь это — в повести двадцать восьмого года — аналог Воланда, о чем свидетельствует трубка, впервые появляющаяся еще в «Венедиктове».

Наконец, повесть «Венецианское зеркало, или Удивительные похождения стеклянного человека», одна из пяти глав чаяновского романа о нечистой силе, посвящена — крути не крути — зеркалу, и служит оно здесь, согласно традиции, дверью в зазеркалье.

Засим надо произнести много, очень много «и», «и», «и». В сочетании с именем Булгакова. Потому что все особенности чаяновских повестей, все цитаты из них провоцируют возглас: «Черт побери! А ведь и в «Мастере»... А ведь и Булгаков...»

Портрет Воланда строится на сочетании земного и возвышенного, как и портрет Венедиктова. Между портретами отмечается даже текстовая связь (у Чаянова: «Он роста скорее высокого, чем низкого»; у Булгакова — развитие темы в откровенно пародийном ключе, завершаемое словами: «...росту был не маленького и не громадного, а просто высокого»). Булгаковский сатана обожает игры в жанре черной магии. В театре Варьете Воланд демонстрирует свой интерес к искусству, а за кулисами Великого бала — к инвентарю фаустовско-мефистофельского ассортимента. И гротеска у Булгакова сколько угодно, и вампиры с оборотнями тянут свои удлиняющиеся холодные руки к законопослушным гражданам.

К жанру «Мастера и Маргариты» Булгаков подбирался — тематическими тропами — исподволь. Уже в рукописи, озаглавленной «Тайному другу», — чисто автобиографическом, полуэпистолярном произведении, мы находим такой эпизод: «В нижней квартире кто-то заиграл увертюру из «Фауста»... Я смотрел на ад... Дверь

отворилась беззвучно, и на пороге предстал Дьявол». И тут же следует оговорка, позволяющая толковать инфернальные строки на мирный, камерный лад: «Сын гибели, однако, преобразился. От обычного его наряда остался только черный бархатный берет, лихо надетый на ухо. ...И обыкновенные полосатые штаны облегали ноги, из которых одна была с копытом, упрятанным в блестящую галошу».

Понимая быт как заданную свыше и, стало быть, неопровержимую реальность, ад — как теорию, как попытку эту реальность оспорить, писатель дополняет координатную систему жанра еще одной осью — мифологизированной историей. И получает их алхимический синтез...

Поскольку существует окропленное религиозным авторитетом предание, посягательство на христианский канон — всегда на грани ереси. Вопрос: как примирить научную достоверность (и поэтическую фантазию) с риском святотатства? Булгаков обращается за школой и примером к мировой литературе, и, думаю, с публикацией «Мастера» в журнале «Москва» (1966, № 11, 1967, № 1) Марлен Кораллов, наш критик, представивший читателю за три года до этого роман португальца Эсы де Кейроша «Реликвия», зафиксирует поразительное совпадение: в «Реликвии», опубликованной на родном языке в конце прошлого столетия, а на русском — в двадцатых годах нынешнего, историю Христа просматривает во сне за несколько сеансов представитель современной цивилизации, достаточно проницательный, чтобы уловить притчевый потенциал происшедшего. Конкретное евангельское прошлое («день, который займется... это пятна-

дцатое число месяца нисана») сочетается у Эсы де Кейроша с настоящим, а то и другое — с третьим миром, владениями нечистой силы.

Другой жанровый предшественник будущего романа — «Переписка Фрадике Мендеса» того же Эсы де Кейроша. Композиционные и мотивировочные блоки этого произведения ориентированы на небезразличную Булгакову цель: объяснить, на каких житейских перекрестках завязываются альянсы сегодняшнего с минувшим, дать реалистические поводы героям для вмешательства в мумифицированную архаику, наметить пунктиры литературной традиции. Решения Эсы де Кейроша отличаются завидной (и поучительной для Булгакова) простотой. Герой «Переписки» Фрадике Мендес — историк, — профессия, которой впоследствии обзаведется целая плеяда булгаковских героев. Напомню: запишет себя в историки мастер, историком отрекомендуется Воланд — и, наконец, отдувающийся за всех и вся Иван примет на себя, как некое послушничество, ту же миссию.

Но что же такое, с жанровой точки зрения, историк? Персонаж, который на каждом шагу вынужден по долгу службы присочинять к повседневной действительности назидательные параллели из далекого вчера. Выводя на страницы романа историка, автор как бы гарантирует нам притчу. Ведь если вы пишете роман, главный герой которого — сыщик, было бы аномалией не написать детектив. Так и с историком: его приход на страницы романа — акт жанровый (а не только тематический).

У сатиры «Мастера» свое жанровое родство...

Булгаков — писатель четко выраженного эпического размаха и дарования. Создаваемые им картины самостоятельны, словно бы ни автора, ни читателя не существует, а есть только участвующие в литературном действии люди, только история — или миф, выдающий себя за истину еще более рьяно, нежели какой-нибудь исторический документ. Будет, впрочем, прав и тот, кто заявит: даже в своей прозе Булгаков — драматург. И сошлется на «Белую гвардию», преобразованную потом в «Дни Турбиных», а также на «Театральный роман», авторский рассказ об этом преобразовании. Сценическое составляло основу «Белой гвардии», драма жила в романе и как бы ждала своего освобождéния на манер сказочной спящей принцессы. «Театральный роман» разыграл в лицах закулисные приключения этой драмы. Не только режиссеры и актеры в нем воскресли, не только автор, исповедуясь, открылся, но, кажется, сама пьеса, родившаяся из пены прозаических строк, стала реальным действующим лицом другой пьесы. Комедии под трагическим названием «Записки покойника» (ибо таково исконное, авторское наименование вещи; «Театральный роман» — это подзаголовок).

Да, булгаковский рассказ о жизни бесстрастен: вроде бы тот самый объективный (хотя и не буквалистский) слепок событий, каковым представлялся Аристотелю эпос. Да, его восприятие жизни словно бы зрительское: сидит автор с любопытствующей физиономией в зале, а герои на сцене знай себе выясняют отношения и выпутываются из своих личных конфликтных проблем, слагающихся в драму. Так отчего ж

так магически захватывающа булгаковская проза? Откуда в ней эта гулкая пульсация сердца? Мои вопросы — наводящие вопросы, подгонка задачи под заранее готовый ответ: оттого, что Булгаков — лирик. Но лиризм автора «Мастера и Маргариты», «Театрального романа», «Роковых яиц» и «Собачьего сердца» особый — сатирический. Лирика Булгакова — это и есть сатира. Продолжая в том же духе, я должен буду напомнить, что эпос Булгакова тенденциозен, то есть, иначе говоря, неэпичен (подчас до неэтичности): писатель умеет сильно любить — и едва ли не с той же силой ненавидеть, свою эмоциональную реакцию на героев выражает до крайности откровенно: любовь — почти сентиментально, неприязнь — желчно. Наконец, и в том, и в другом случае проявляет недюжинное чувство юмора, ничуть не чураясь грубоватой гиперболы и откровенного балагана.

Сатира Булгакова отличается неповторимым колоритом, который восстает против включения ее в разные обоймы, популяризируемые школьными и вузовскими учебниками. Ни с Демьяном Бедным, ни с Маяковским Булгаков-сатирик не компонуется, хотя есть у него почти буквальные переклички с последним (например, мотивы путешествия во времени в «Клопе» и «Бане», с одной стороны, в «Иване Васильевиче» и «Блаженстве» — с другой), а также прямые апелляции к первому (еще раз потревожу псевдоним Ивана Бездомного). Сложнее обстоит дело с Ильфом и Петровым. Булгаков в полной мере — как и они — познал непостоянную судьбу фельетониста-поденщика, классического гудковца (имея в виду не только

Ильфа и Петрова, но и других сотрудников газеты, тоже начинавших с сатиры: Валентина Катаева, Юрия Олешу и др.).

Вознамерившись сопоставить по ряду позиций Булгакова с Ильфом и Петровым, я слышу гневный возглас откуда-то из недр читательской аудитории: «Какая бестактность! На одну доску — небесное и земное, искусство и ремесло, симфонию и оперетту!» Набор противопоставлений возможен иной, но идея останется неизменной: «Мастер» (и вообще Булгаков) — явление высокого порядка, «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» — низменного. Эту концепцию я принять не могу, ибо против нее восстает само булгаковское наследие.

Назову некоторые точки соприкосновения между Ильфом-Петровым и Булгаковым. Оба автора (Ильф-Петров, с одной стороны, Булгаков — с другой) испытывают острую жажду универсального смеха, своеобразного, что ли, сатирического энциклопедизма.

Сатирическая энциклопедия — не такая уж редкость в советской литературе, как может показаться на первый взгляд. «Хулио Хуренито» И. Эренбурга — первый же опыт нашего романа на поприще сатиры — являет собой попытку осмыслить человеческое общество с максимальным смысловым охватом, в «системных» формах. «Голубая книга» М. Зощенко — аналогичный пример. Кто больше преуспел в создании комической энциклопедии: Зощенко или Эренбург, Булгаков или Ильф-Петров? Вопрос неправомерный и смешной. Неправомерный, потому что, в отличие от спорта, литература не учреждает чемпионских медалей. Смешной, по-

тому что лабораторное изучение смеха напоминает иной раз упражнения ребенка со ртутью: плутоватая субстанция, рассыпаясь, разбегается.

Все же одно отличие Ильфа-Петрова и Булгакова от Эренбурга и Зощенко следует на конкретных примерах показать. «Хулио Хуренито» и «Голубая книга» перечислительны. Ведется каталогизация грехов, даже горизонтальные иерархии этого материала намечены. Но тенденция организовать это хозяйство по вертикали, с выявленными приоритетными закономерностями и связями, причинами и следствиями, выражена здесь — в отличие от «Золотого теленка» или «Мастера» — слабо. Мечта о философской доминанте, хотя и декларированная где-то на уровне подтекста, остается неосуществленной мечтой. А много доминант — все равно что много правителей: чем их больше, тем меньше от них толку.

Теперь некоторые моменты сходства между «Мастером» и «Золотым теленком». Начну с коммунальной квартиры — это в обоих романах сатирическая исповедальня, пробный камень человеческих страстей и отношений. И вывод исповедников, если суммировать, категоричен: «Обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их». Оценки действительности и ее обличаемых представителей в «Золотом теленке» и «Мастере» как бы совпадают. Но «Золотой теленок», насмешничая, резвится, «Золотой теленок» не делает из подмеченных непорядков и аномалий проблему. «Мастер», напротив, готов на возведение элементарных житейских противоречий в почтенную степень мирового зла. «Мастер» —

плач по иссякшей, пересохшей духовности. Насмешничая, «Мастер» превыше всего печалится.

Большой удельный вес квартирных сцен в «Золотом теленке» и в «Мастере» ничего не стоило бы объявить случайным совпадением, но сходство между «квартиросъемщиками» заставляет говорить о единстве писательских подходов. Население «Вороньей слободки» окружено ореолом некой сомнительности. У «нехорошей квартиры» из «Мастера» репутация тоже негативная. Человеческим интересам служит в обоих романах жутковатая (для столь непростой материи) единица измерения — метраж.

Но вот Булгаков отбрасывает метрическую систему, как отслужившую лестницу после успешного штурма грозной крепости. Ему удается чудо: закинуть героев в зазеркалье, в потусторонний мир, туда, где обычные земные мерки бессильны, а властвуют критерии вечной, надмирной нравственности (как их понимает автор романа). Не забудем, впрочем, что этот мир вписан — или, точнее сказать, встроен — в обычную квартиру на улице Садовой. И что ее контингент, визитеры Великого бала (а он происходит — напомним — в квартире № 50), напоминают нам уже не столько «Золотого теленка», сколько «Божественную комедию»: это грешники, с чьими историями нас — и Маргариту — знакомит Коровьев, он же Фагот, демон, временно оформленный автором на должность сатирического Вергилия. Мало веселого в судьбе залетных Воландовых гостей; они жили в свое время по трагедийным либретто, и, смеясь над ними, роман скорбит над несовершенством рода человеческого. Вот почему сатира «Мастера»

небезусловна (и вдобавок — условна). И вот почему ее статус *сатиры* столь часто подвергается сомнению, ревизии и даже отрицанию.

Что ж, Белинский усматривал у Гоголя именно юмор, а не сатиру. Мы же, опираясь на современные, расширительные трактовки термина, называем комические концепции Гоголя *сатирой*. Но от перемены слов суть не меняется, если во всех случаях предполагается и подразумевается одно: важнейшая цель и дело Гоголя как писателя — размышляя над несовершенствами жизни, смеяться. Сказанное о Гоголе вполне применимо к Булгакову: его сатира — это юмор. Не в том нынешнем понимании, которое низводит высокую смеховую категорию до ступени зубоскальства на последних страницах ведомственного журнала. Нет, юмор Булгакова достаточно значителен, резок, трагедийно подтекстован и мотивирован, чтоб соревноваться с сатирой щедринского толка. Одновременно он окрашен тонами легкой комедийности. Одновременно этот юмор — солидного философского ранга, прямой наследник мировой иронии романтиков.

Вознесясь к сим заоблачным литературоведческим вершинам, испытываешь желание вернуться на землю. А земля — вот она — общеизвестная мерка и марка нашей сатиры. «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок». Не столь уж часто приходится встречать знаменитые названия в современных панегириках Булгакову. Между тем привкус этой сатиры (или, если угодно, юмора) в его прозе неоспорим. О подражании — той или другой стороны — говорить незачем. Если оно и было, то проявлялось в форме здоровой конкуренции, уже именовавшейся по

тогдашней исторической обстановке соревнованием. А вот что без всяких сомнений наличествовало — так это общая литературно-журналистская, фельетонная школа.

Набили оскомину монотонные рассказы учебников и монографий о сатириках, свирепо искоренявших бюрократизм. Но что поделаешь, если они, сатирики двадцатых — начала тридцатых годов, и на самом-то деле видели в бюрократизме опаснейшее социальное зло. На страницах «Золотого теленка» центральное место занимает контора «Геркулес», невесть чем занимающаяся (хотя в само название и упрятан намек на ее конкретную специализацию: лес). И бок о бок с черным гробом, возглашающим: «Смерть бюрократизму!», рождаются на свет божий многочисленные резиновые изречения, включая «дивную резиновую мысль», которую можно приспособить к любому случаю жизни. Человека побеждает штамп. Теперь обратимся к главе «Мастера», озаглавленной «Беспокойный день». Она прямиком подхватывает сатирическую тему «Геркулеса»: «За огромным письменным столом с массивной чернильницей сидел пустой костюм и не обмакнутым в чернила сухим пером водил по бумаге. ...Услыхав, что кто-то зашел, костюм откинулся в кресле, и над воротничком прозвучал хорошо знакомый бухгалтеру голос Прохора Петровича: — В чем дело? Ведь на двери написано, что я не принимаю».

Впечатление такое, будто Булгаков задумал воссоздать «Геркулес» с учетом художественных приемов нового по тем временам фильма «Человек-невидимка». И получил в результате са-

тирический фантом, напоминающий Полыхаева в его резиновой ипостаси.

Поразительно это единодушие романистов в отборе жизненного материала и его трактовке. Но солидарность на стадии диагностики разрешается разногласиями в дальнейшем, когда авторам предстоит определить и назначить *меру сатиры*. Ильф и Петров по-прежнему пошучивают. Насмешка Булгакова саркастична, беспощадна — может быть, потому, что над романом писатель работал позднее, уже в тридцатых годах.

У Ильфа и Петрова поют от хорошего настроения, от благодушия, от вполне простительной привычки расслабляться на лоне природы. Иное дело — «Священный Байкал» у Булгакова, чьи персонажи просто не могут не петь, петь они вынуждены — вопреки собственной воле: «...слезы текли по лицу девицы, она пыталась стиснуть зубы, но рот ее раскрывался сам собой».

Если повести́ дальнейшее расследование, то окажется, что пение в злосчастной конторе спровоцировано котом Бегемотом и балагуром Коровьевым. А эти двое состоят на службе у самого сатаны — у Воланда. Чья маска Воланд? Сам Булгаков прямых указаний на прототипы своего романа избегал. Цепочка улик позволяет нам выйти на вывод, подтверждаемый каждой строкой и каждым произведением Булгакова. А именно: свободу личности подавляют, как правило, при бессознательном согласии этой личности, человек сам избирает узурпатора своих прав и свобод. Так что наш угнетатель и тиран — это мы сами, отчуждаемые в образе жестокого правителя.

Пора, пора уже всем нам свыкнуться с

мыслью, что литературное произведение — называется ли оно «Мастер и Маргарита» или еще как-нибудь — составная часть единого организма, что мировая литература вбирает в себя каждый продукт творческой мысли — хочет он того или не хочет, заслуживает или не заслуживает,— подключает его к своим нервам, к своей кровеносной системе, и тогда начинают работать механизмы сообщающихся сосудов: взаимообмен уровнями, молекулами, температурами, нивелировка тематических и сюжетных идей, дипломатия продолжений, подражаний, пародийных и пародических переосмыслений, умышленных и спорадических перекличек. Роман Булгакова подчиняется этим общим правилам.

Сознательно или бессознательно автор «Мастера» блуждает со своими проблемами среди почтенных теней, в числе которых авторы «Дон Кихота» и «Гамлета», «Божественной комедии» и «Братьев Карамазовых». Общечеловеческое — вот пропуск в сей круг избранных, причастившихся к высшим истинам. Но общечеловеческое — это и значит «общелитературное». А общелитературное — это магический кристалл Уэллса (или Борхеса), позволяющий показывать самому себе и всем желающим любые сюжеты.

«Мастеру» присуща эта мания величия — претензия стать романом романов, высшим сознанием «над» сознанием будничным. Не будем обсуждать правомерность сих притязаний. Признаем лишь, что такая постановка вопроса (даже стихийная) влечет за собою «презумпцию сюзерена», снисходительный взгляд на прочую прозу, как если бы та существовала исключительно на вассальном положении, только ради него.

Глава IV

ОБРАЗ РОМАНА

ПОД ЗНАКОМ ДИНАМИКИ

Боюсь, что дать дефиницию этому понятию — образ романа — мне не по плечу хотя бы потому, что подчиненные понятия тоже не обзавелись пока общепринятым определением. А перемножение неопределенностей дает в итоге прогрессирующую неопределенность. Но, может быть, в разговоре об образе стоит пренебречь научными дефинициями. И просто, смежив веки, подыскать «Мастеру» зримый эквивалент — по той же методе, какой пользовалась Наташа Ростова, когда обозначала людей через цвета и геометрические фигуры.

У меня в голове образ булгаковского романа распадается на две отдельные и как бы независимые логические субординации (статическую и динамическую). Прежде всего он повернут ко мне живописью. Немногоцветными фресками по мотивам античности. Изысканной простотой своей напоминающими «мирискусников»: Бенуа, Сомова, Сапунова. Изобразительная манера «Мастера» созвучна и театральным декорациям друзей Булгакова: В. В. Дмитриева, П. В. Вильямса.

С другой стороны, Булгаков «Мастера» — это авантюрное действие интенсивной драматической напряженности, вынуждающее читателя нервно всматриваться вдаль, вопрошая судьбу через ее посредника-писателя: «Господи, ну что же будет дальше? Как разрешатся все эти тайны?»

Средой, куда погружены эти два начала, статика и динамика, является саркастическая стихия: воздевая очи горе, к Бахтину, следовало бы величать ее карнавалом или балаганом. Но — согласимся на более скромное: «фельетон». Рискну предположить, что в «Мастере» нет строки, не приписанной хотя бы к одному из этих трех ведомств.

Неискушенный читатель ступает на тропы «Мастера» со знобящим чувством: вот-де, я неофит бесшабашной пиратско-мушкетерской империи, теперь мне море по колено, и никаким философиям мой горизонт не омрачить! Простак ищет — и находит — в «Мастере и Маргарите» приключенческий роман. Причем, кабы его исходной бесшабашности не преграждал дорогу шабаш, легкомысленный читатель так бы и остался в убеждении, что имел дело с модернизацией Эжена Сю или Жорж Санд. И, честно говоря, он был бы не слишком далек от истины: «Мастер» по своей поэтике именно приключенческий роман. Если не знать длинную и сложную предысторию этой вещи, тоже складывающуюся в роман, тоже во многом приключенческий, в авторе «Мастера» легко заподозрить увлеченного созерцателя авантюр, который отчаянно переживает за героев, пребывая вместе с нами в лихорадочной невесомости азартного любопытства и нетерпения.

Вся первая глава представляет собой по сюжетной структуре серию фехтовальных атак на читателя с острыми, агрессивными выходами и выпадами. Темп — бешеный, тычки — колючие, болезненные. Объяснений — никаких; обычные интригующие посулы «на потом». И запу-

гивания, запугивания — нагнетается авантюрный драматизм: «первая странность этого страшного майского вечера», «тут приключилась вторая странность», «Берлиоза охватил необоснованный, но столь сильный страх, что ему захотелось тотчас же бежать с Патриарших без оглядки», «соткался из этого воздуха прозрачный господин престранного вида», «ужас... овладел Берлиозом».

Но вот начинается будничный разговор, у которого, однако же, есть будоражащая черточка: два среднестатистических собеседника обсуждают реальность евангельского мифа в такой режиссерской подаче, будто им предначертано — именно сейчас и здесь — закрыть вековую проблему: поболтаем, дескать, с часок на скамейке, и спор наш благополучно разрешится, а вместе с ним разрешатся вековые диспуты теологов, церквей, религий и наций, и человечество обретет покой. Согласитесь, что даже невнятный намек на возможность такого событийного поворота создает предгрозовую атмосферу. Повествователь между тем не ослабляет свой натиск. Появляется загадочный незнакомец, чей провокационный интерес к дискуссии между Бездомным и Берлиозом подливает масла в огонь. Авантюрный потенциал начавшегося сюжета возрастает. А уж непринужденный переход профессора черной магии к рассказу о библейских перипетиях довершает дело: роман вырывается на высший уровень занимательности.

Приключенческие авторы умеют регулировать действия персонажей, спрямлять или, наоборот, усложнять всяческими композиционными анжабеманами фабулу, держать мобили-

зованным и призванным читательское внимание. Принцип, о котором идет речь, идеально прост по своему словесному выражению, хотя, полагаю, сложен на практике. Звучит он, как заголовок передовой статьи или клич скалолаза: не теряйте высоту! И впрямь: завоевав читательский интерес, писателю важно сохранять достигнутое. И Булгаков стремится — на каждом очередном витке повествования — соблюдать это правило. Начало четвертой главы, озаглавленной вполне по-приключенчески «Погоня»: «Утихли истерические женские крики, отсверлили свистки милиции, две санитарные машины увезли: одна — обезглавленное тело и отрезанную голову в морг, другая — раненную осколками стекла красавицу вожатую, дворники в белых фартуках убрали осколки стекол и засыпали песком кровавые лужи, а Иван Николаевич как упал на скамейку, не добежав до турникета, так и остался на ней».

Типичный пролог детектива. Есть жертва, есть паника и суматоха. И хотя дается мотивировка несчастья (пролитое масло, поскользнувшийся человек и т. п.), мы считаем злополучную вожатую всего только инструментом в руках неведомого. Мы понимаем, что катастрофа происходит до того, как она происходит. Мы с ужасом констатируем: Берлиоз погиб в точности так, как предсказал ему Воланд. Факт, который вмиг становится главным, хотя подспудным, двигателем читательского любопытства.

Смерть Берлиоза надо объяснять, поскольку все признаки изобличают в ней умышленное убийство: когда о действии говорят заранее, зна-

чит, оно предусматривается чьими-то предварительными планами. Этот детективный мотив усиливается предыдущей сценой: там Воланд откровенно, в стиле современных террористических групп, берет на себя ответственность за покушение. Здравый смысл отменяет его декларацию по могущественному принципу (коим с самого начала утешается Берлиоз): «Этого не может быть!..» Реальности романа настаивают, впрочем, на своем: «Но это, увы, было...» Возникают тайны, тайны упраздняются. Опять возникают и опять упраздняются. Через эту пульсацию информационного потока ежесекундно и повсеместно утверждает себя победоносный лозунг: «Не теряйте высоту!» И так все время.

Социологический опрос действующих лиц романа по главам был бы, пожалуй, самым верным методом знакомства с приключенческими аспектами «Мастера». Сколько пользы дала бы анкета, первым пунктом которой значилось бы что-нибудь щекочущее нервы, вроде, например, полумедицинской фразы: «Уснете ли вы спокойно после этой главы?» Или: «Верите ли вы теперь в потустороннее?» Полагаю, что компьютер, враг и отрицатель любых и всяческих антистатистических аномалий, подрывающих ее величество Среднюю Цифру, вынужден был бы вослед обработке ответов признать: да, население «Мастера» ведет столь же бурную, столь же нервозную, столь же насыщенную внезапностями, чудесами, крутыми поворотами жизнь, как беспокойная публика мушкетерского цикла.

Откройте любую главу романа, и, едва отзвучат ситуационные формальности, по ваше-

му восприятию ударят такие ошеломляющие внезапности, да еще в таком неожиданном ракурсе, что все предыдущее — а оно тоже не рядилось в штилевые тона — покажется вам пустячным делом, бурей в стакане воды. «Степа разлепил склеенные веки и увидел себя в трюмо в виде человека с торчащими в разные стороны волосами...»; «...А рядом с зеркалом увидел неизвестного человека, одетого в черное и в черном берете»; «Одиннадцать! И ровно час, как я дожидаюсь вашего пробуждения... Вот и я!». Засим на Степу сыплются чудеса, достойные «Тысячи и одной ночи», начиная от сервированного столика (вроде того, которым приятно удивляла своих гостей Елена Сергеевна) до диковинных выходцев из зеркала, от запотевшего графина с водкой до — изъясняясь на современный научно-фантастический лад — нуль-транспортировки в Ялту.

Атмосфера чуда — обязательный компонент приключенческих жанров. И если завязочные абзацы «Нехорошей квартиры» слегка умеряют стремительный бег сюжета информацией о том, кто такой Степа, да где он служит, да где живет, да какие у него соседи, то мы не протестуем, мы знаем: таков уж нрав приключенческих повествователей. Представляя аудитории новое лицо, они долго обмахивают перед ним землю страусовыми перьями элегантной шляпы, попутно разглашая его краткую биографию и деловую характеристику (вспомните: такими цветами красноречия привечает Дюма д'Артаньяна на первых страницах «Трех мушкетеров»). Но даже описания — коли приглядеться к ним попридирчивей — охвачены внутренним беспокой-

ством. Как будто энергетические ресурсы событийного вулкана, разволновавшегося в честь мастера и Маргариты, рвутся наружу.

Авантюрный драматизм перебрасывается с эпизода на эпизод, как пламя лесного пожара. Следующая за «Нехорошей квартирой» глава начинается с новой тревоги: «Как раз в то время, когда сознание покинуло Степу в Ялте, то есть около половины двенадцатого дня, оно вернулось к Ивану Николаевичу Бездомному, проснувшемуся после глубокого и продолжительного сна. Некоторое время он соображал, каким это образом попал в неизвестную комнату с белыми стенами...» Какая тревога, спросите вы, какая тревога может почудиться даже самому бдительному эксперту по человеческим настроениям в этой мирной сцене пробуждения? Не стану медлить с ответом. Тревога новоселья, сменившейся обстановки. Тревога предмета, вознесенного вверх над пустотой, — потенциальной энергии он набрал, что называется, до черта, а вот что за кинетика его ожидает (учитывая наличие только что упомянутого черта в этой округе!), покажет наступающий день. Тревога психиатрической лечебницы, наконец. Где все непредсказуемо, все двусмысленно: по «нормальной» шкале — и по патологической.

Психиатрическая лечебница создает авантюрную дилемму: воображаемые события и персонажи могут истолковываться в трезво-реалистическом плане — и в легендарно-мифологическом. Первый вариант обращает мозг Ивана в субстрат галлюцинаций, а сюжет романа — в протокол его психической жизни с цитатными вкраплениями «настоящей». Второй вариант по-

сягает на вечнозеленые лавры автора «Саламбо» или летописца. Из противоречия между этими двумя концепциями действительности лукавый повествователь неизменно черпает сюжетную пользу.

А оборванные «на самом интересном месте» главы и другие, начатые с еще более интересного, — разве сие не типичный для авантюрных жанров репертуар? Разве стыки этих двух прерванных сюжетных взлетов не образуют высокий драматический накал, искрящуюся энергией вольтову дугу? Пример беру произвольный, конец главы двенадцатой («Черная магия и ее разоблачение») и начало тринадцатой («Явление героя»). Но осознаю, что альтернативных возможностей предостаточно. Итак, на одном берегу: «...В Варьете... началось что-то вроде столпотворения вавилонского... Сцена внезапно опустела...» А на другом берегу: «Неизвестный погрозил Ивану пальцем и прошептал: «Тсс!»

Или еще аналогичное сочетание: «— Дай-ка я тебя поцелую, — нежно сказала девица, и у самых его глаз оказались сияющие глаза. Тогда Варенуха лишился чувств и поцелуя не ощутил». Так завершается глава десятая, а одиннадцатая открывается в абсолютно новой тональности, и даже лексика этой увертюры демонстративно бравирует своей симпатией к контрастам: «Бор на противоположном берегу реки, еще час назад освещенный майским солнцем, помутнел, размазался, растворился...» Мало того, что есть здесь слово «противоположном», еще и конструкция картины подчеркнуто «противоположна»: что было — и что стало.

Приводя аргументы в пользу приключенче-

ской природы «Мастера», литературовед не может не думать о слабостях сей теории. Ибо, конечно же, роман Булгакова содержит много такого, что противоречит задачам и схемам развлекательных жанров. Сами посудите: действие, действие — и вдруг вихрь происходящего силой затаскивает нас в лабиринт и начинает швырять с неослабевающим темпом и напором по частностям чьих-то посторонних биографий, занятий или преступлений, лежащих вдалеке от главной событийной линии. Тупик! Оглядевшись, понимаем: жанр сатирического обозрения (по типу плутовского романа, допустим, лесажевского «Хромого беса»), служивший Булгакову ориентиром на первых этапах работы, разрешился очередным фельетоном: сквозь ткань образа просвечивает прототипическая явь. Наверняка в коллекции коммунальных впечатлений Булгакова нетрудно отыскать и житейскую версию управдома Никанора Ивановича Босого, и предков Дунчиля, и буфетчика-жулика. Хоть и динамичны вставные фельетоны, все равно они снимают авантюрный драматизм романа.

Вообще сатирические перипетии (финалы, выводы, оценки) ставят под вопрос игровую беззаботность авантюрных сюжетов. Сатира ссорится с философией хеппи-энда. Сатирический финал несет с собою привкус горечи и разочарования.

Но почему «авантюризм» «Мастера» вызывает на свет эту асимметричную антитезу: сатира как противовес приключению? Ведь сатирические мотивы романа вполне дипломатично взаимодействуют с авантюрными и философски-

ми и не претендуют на перевес. Называя «Мастера» сатирическим романом, исследователи обычно имеют в виду избирательно-условный оттенок этой жанровой характеристики: для человека, изучающего сатиру, это сатирический роман, а для богослова — богоискательский, о чем свидетельствует предисловие архиепископа Иоанна Санфранцисского к парижскому изданию вещи. И все-таки «Мастер» — сатирический роман. Отчасти потому, что всякий философский роман не может не быть сатирическим. Отчасти потому, что всякий романтизм — такая же крайность, как и сатира (только там превалирует знак «плюс», а в сатире — «минус»). Главным же образом — по своей (и автора) природе. Смеховой элемент наличествует на правах закулисного соглядатая почти во всех «современных» эпизодах, а во многих, отмеченных присутствием Коровьева и Бегемота, — так еще и режиссера. И прикомандирован к роману по линии самой что ни на есть канонической сатиры, хотя при подходящей возможности прикидывается посланцем вневременной мировой иронии или средневековой карнавальной площади.

Из приключенческой эйфории «Мастера» уводит не только сатира, но и присущий роману философический крен. Философия склонна буридановы ситуации альтернатив разрешать при помощи выбора, отдавая методику поиска легкомысленной беллетристике.

Выбор шутить не любит. Выбирают судьбу. Выбирают будущее. Выбирают образ жизни. Подвергнем булгаковских героев тесту, предложив им самим решить: поиск или выбор? И хотя сама фраза звучит на авантюрный лад, ими-

тируя выкрик: «Кошелек или смерть!», — они предпочтут выбор. Иван повторит после происшествия на Патриарших полицейские стереотипы, он нацелится на поиск. Но даже ему станет очевидно, что здесь нужна философская трактовка случившегося, а не детективная, не приключенческая. Проблема перекрестка предстанет поэту в провиденциальном варианте «быть или не быть?», а не в игровом «туда или сюда?».

КИСТЬЮ ЖИВОПИСЦА

Мы уже намекали прежде на театральный характер булгаковской живописи. Добавим теперь, что писатель как бы подразумевает разбивку романа на «акты», а тех в свой черед — на «явления». Каждому акту соответствует специальный набор декораций: обрисовывается обстановка комнаты, если события происходят в доме, дается пейзажный набросок, когда героям предстоит действовать на открытом воздухе.

Вот некоторые наиболее значительные и запоминающиеся — из этих актов и, соответственно, полотен: Патриаршие пруды, хоромы прокуратора, «Дом Грибоедова», нехорошая квартира, Варьете, Александровский сад и т. п.

Живопись обычно открывает собою начинающийся «акт», то есть блок из нескольких глав, связанных единством действия. Причем она отнюдь не обречена на ландшафтное безлюдье. Булгаковские пейзажи населены, интерьеры пребывают в движении, натюрморты играют. Частенько декорации втаскивает на сцену, сгибаясь

под тяжестью драгоценного груза, сам актер, становящийся изобразительным центром картины. Или точкой, откуда художник взирает на изучаемую жизнь.

Перед нами фигура выходящего «в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого» человека... Набросок архитектурных обстоятельств предельно лаконичен и воспринимается неким зрительным комментарием к костюму, который также поражает своей цветовой сдержанностью: «в белой мантии с кровавым подбоем» — не более! Но все это, вместе взятое: и загруженный мрамором пейзаж, и роскошные официальные одежды — служит неодухотворенным комментарием (а иногда — и заменителем) к портрету. Озираясь после чтения романа на оставшиеся позади декорации, мы видим дворцовый фасад и яркое красочное пятно как глубокий, ретирующийся фон, на котором проступает, надвигаясь на нас, непрестанно меняющееся, страдающее — и безликое — лицо.

Портретированным в строгом смысле слова оно никак называться не может, поскольку не наделено ни определенностью линий, ни постоянством красок. Подробности, сообщаемые нам писателем об этом лице, пребывают в постоянном движении. Перед нами лицо-процесс, и наилучшей средой для его зримого осуществления представляется не живопись, кою интересует все-таки статика — пускай даже оформленная под динамику, а кинематограф или театр. Поэтому булгаковская кисть работает — вослед за явлением первым (выход прокуратора на люди) — над вереницей мизансцен, сменяющих

одна другую, как один кадр рисованного фильма сменяет другой, и в центре каждой из них лихорадочно обновляющаяся мимика и жестикуляция прокуратора: «Не удержавшись от болезненной гримасы, прокуратор искоса, бегло проглядел написанное...»; «Вспухшее веко поднялось, подернутый дымкой страдания глаз уставился на арестованного...»; «Пилат усмехнулся одною щекой, оскалив желтые зубы...»; «Все еще скалясь, прокуратор поглядел на арестованного...»; «Пилат поднял мученические глаза на арестанта...»; «Тут прокуратор поднялся с кресла, сжал голову руками, и на желтоватом его бритом лице изобразился ужас...»; «Круто, исподлобья Пилат буравил глазами арестанта, и в этих глазах уже не было мути, в них появились всем знакомые искры...»; «Краска выступила на желтых щеках Пилата...»; «Темная ли кровь прилила к шее и лицу или случилось что-либо другое, но только кожа его утратила желтизну, побурела, а глаза как будто провалились...».

Перед нашим взором проходит сценарий беззвучного представления. Немое кино, которое нарушается только раз или два, что, думаю, в порядке исключения, дозволено: в конце концов Эйзенштейн однажды нажал в черно-белом «Броненосце «Потемкине» на красную цветовую клавишу, а Чаплин включал в музыкальное сопровождение к своим ранним лентам всяческие шумы и междометья.

Но обратимся к Пилату. Гамма эмоций, мыслей, переживаний, развертывающаяся у него в душе (о чем автор нас постоянно информирует напрямую: «...теперь его уносил, удушая и обжигая, самый страшный гнев, гнев бесси-

лия» или «...мысли неслись короткие, бессвязные и необыкновенные»), получает необыкновенно внятное зрительное отражение, со всеми ее переходами, переливами, перепадами. Однако это буйство «внутреннего во внешнем» имеет организующие тенденции: господствуют лейтмотивы психологического порядка. Взять те нечастые минуты, когда рассказчик расстается со своеобразным дальтонизмом любителя авантюр, неспособного видеть мир в красках. Ожидаешь, что уж теперь-то он будет упиваться красками, дневать и ночевать на берегу разливанного моря нюансов, цветов и соцветий, слагая из них свои букеты. Ничуть не бывало. Художник-аскет не сдает свои позиции. Желтизна, пару раз упоминаемая по ходу сценария, так и остается единственным шагом театрального портретиста навстречу живописи в ее безграничном колористическом богатстве. Не считать же, на самом-то деле, за краску «темную кровь», от которой лицо Пилата «побурело»!

И вот еще на что обратим внимание. И желтый цвет, и бурый появляются в пятом евангелии как симптоматические сигналы настроений и состояний героя. Дурное самочувствие тоскующего Пилата сообщает о себе окружающим (прежде всего — читателю) бледными, безжизненными оттенками. Раздражение хватается за тюбики с темною краской. Но и тут, и там палитра оказывается составной частью процесса. Ничего такого, что можно было бы упрятать в досье Пилата на потребу грядущим иллюстраторам. Никаких объективных сведений, рассказывающих о конфигурации, допустим, носа, подбородка или губ! Никаких подсказок Тициану,

Веронезе, Микеланджело или Эль Греко! Живописцы, опустите ваши кисти! Все течет, все изменяется! Невозможно войти в одну и ту же реку дважды! Таковы эстетические законы пятого евангелия, как их ощутил придворный художник Пилата Булгаков.

Живописец просыпается в повествователе, с его авантюрным темпераментом, едва повелят обстоятельства. И тогда его кисть неистовствует, создавая живые, огнедышащие реалии, готовые вступить в соперничество с Уччелло, Босхом или Брюлловым «Последнего дня Помпеи»: «Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город. Исчезли висячие мосты, соединяющие храм со страшной Антониевой башней, опустилась с неба бездна и залила крылатых богов над гипподромом...» И так далее.

Модель своего творческого процесса повествователь однажды обнародует под камуфляжем пародии на Бездомного, едва ли подозревая, что она воспринимается как автохарактеристика и даже исповедь: мы говорим о попытке поэта «сочинить заявление насчет страшного консультанта», когда к нему «прицепился этот никому не известный композитор-однофамилец, и пришлось вписывать: «...не композитором». «Намучившись с этими двумя Берлиозами, Иван все зачеркнул и решил начать с чего-то очень сильного, чтобы немедленно привлечь внимание читающего, и написал, что кот садился в трамвай, а потом вернулся к эпизоду с отрезанной головой. Голова и предсказание консультанта привели его к мысли о Понтии Пилате, и для вящей убедительности Иван решил весь

рассказ о прокураторе изложить полностью с того самого момента, как тот в белом плаще с кровавым подбоем вышел на колоннаду Иродова дворца».

Здесь случившееся и его трактовка, фактическая основа и литературный антураж, повествователь как сознание и он же как техническая хитрость образуют монолитный союз — миниатюрную пародийную модель романа. Описывая творческие муки Ивана, писатель констатирует действительно существующие изобразительные тенденции «Мастера».

И вдруг я опять слышу возмущенный возглас из зала: «Откуда, скажите, эта вздорная гипотеза, будто Булгакова по кафедре живописи консультировали Врубель, Сомов и прочие?! Существуют его показания на данную тему? Или свидетельства близких?» Что отвечать раздраженным апологетам факта? Не располагая прямой исповедью писателя, мы вынуждены опираться в своих умозаключениях и выводах на улики, предоставляемые нам самими Врубелем, Сомовым, Анри Руссо, а также Лувром, Прадо, Третьяковкой, Эрмитажем, «Миром искусства» — и миром искусства в самом широком смысле слова. Будучи, как утверждают, «слепым к живописи», он все это, однако же, видел. Потому что так работать над изобразительным материалом, как работал он, нельзя было бы, не имея этого подспорья.

Непреходяща привязанность художника к найденной позе, к подмеченному ракурсу. «Пилат поднял мученические глаза на арестанта» в самом начале романа. Но вот и в эпилоге мы встречаем тот же эпитет, исполненный того

же изобразительного красноречия: «...черный кот только заводил мученические глаза...» Обращает на себя внимание зрительная представимость характеристики, ее наглядность: перед нами явственно вырисовывается лицо истязаемого святого, воздевшего очи горé. Откуда бы это? Из эмоциональной дешифровки эпитета; он ведь чуть ли не вслух называет свое происхождение: от мучеников. От тех самых мучеников, коих любой гражданин двадцатого века, где бы, в какой стране он ни жил, знает преимущественно из живописи, из картин итальянских, испанских, немецких, из русской иконописи, из репродукций в искусствоведческих монографиях. Пускай двадцатый век породил больше мучеников, чем все остальные, вместе взятые, внешний облик мученичества мы заимствуем у прошлого — и Булгаков в этом плане исключением не является.

ВОЛШЕБСТВО СЛОГА

И вот, совсем для нас незаметно, очутились мы перед лицом лексических проблем. Слово! Через него открывается нам любой аспект булгаковского романа. Динамика, статика, юмор посредством слова обретают здесь тот синтез, который мы называем искусством, волшебством и т. п.

Булгаковское волшебство наглядно различимо, например, когда позицию слова, долженствующего назвать действие (чего было бы достаточно в авантюрном романе или детективе) занимает слово, дающее живой образ этого

действия. Открываю роман наугад: «Поэт... стал что-то бормотать, ныть, глодая самого себя». Нужно ли что-нибудь добавлять к этому «глодая», чтобы объяснить читателю угнетенно-критичную, до самоуничтожения, обиду Рюхина? Глаголы особенно эффективно работают (и даже бесчинствуют в своем трудовом раже) на метафорическом поприще: «...на поэта неудержимо наваливался день». Исполнены гротесковой экспрессии картины скандалов, погонь, нападений, перенасыщенные выражениями атакующими, агрессивными и, напротив, оборонительными, взывающими о пощаде. Концентрация этой конфликтной лексики может достигать поистине батальных уровней: «Внимательно прицелившись, Маргарита ударила по клавишам рояля, и по всей квартире пронесся первый жалобный вой. Исступленно кричал ни в чем не повинный беккеровский кабинетный инструмент. Клавиши в нем проваливались, костяные накладки летели во все стороны. Инструмент гудел, выл, хрипел, звенел...» Двусмыслицы повествователь применяет с тактом, чтобы истинному ценителю они были видны, а профана благополучно миновали. Искусство, коим блистательно владел Гоголь, а в ряду наших современников — Зощенко (в литературе навсегда остались его: «сосун млекопитающий» или «работала все равно, как слон, буквально не разгибая спины»). Из булгаковских двусмыслиц приведу такую: «...С крыш хлестало мимо труб, из подворотней бежали пенные потоки. Все живое *смылось* с Садовой, и спасти Ивана Савельевича было некому. Прыгая в мутных реках и освещаясь молниями, бандиты доволок-

ли полуживого администратора до дома № 302-бис...» Констатирующее *смываться*, страдательная (и потому не совсем обычная) форма слова *смыть*, лукаво обнажает свой жаргонный смысл (смываться — удирать).

Вполне представима такая ситуация: писатель ставит два слова рядом, отнюдь не усматривая в их альянсе никакой опасности, как вдруг они начинают перемигиваться, перешептываться и пересмеиваться, как старые знакомые (или, пуще того, как молодые влюбленные). Автору только и остается последовать за ними в их озорной игре. Хотя, конечно, наличествует и чопорная альтернатива: прикинуться слепым, проигнорировать наметившийся непорядок. Можно поступить еще круче, подавить его железною рукой, применить к взбунтовавшейся стилистике тактику выжженной земли... Но патологические завихрения мы здесь рассматривать не намерены. А в нормальных условиях нормальный литератор, по меньшей мере, рассмотрит в духе максимального благоприятствования открывшиеся на неожиданном стыке понятий сатирические или юмористические возможности. Как только что поступил в описании московской грозы Булгаков.

«Мастер» — это живая, искрящаяся стилистика, заслуживающая специального подробного анализа, которого, надеюсь, она удостоится еще не раз. А нам — сейчас и здесь — дай бог уловить ее летучий отпечаток на облике романа.

Вот закономерность романной стилистики принципиального порядка: автор М. Булгаков упрямо отмежевывается от повествователя, как

бы стремясь начертать пограничную, разделительную линию между собою и этой смутной, неопределенной фигурой, чьи паспортные данные так и остаются в тумане до самого эпилога.

Иногда возникает ощущение эстафеты повествователей: то это озорной пройдоха, довольный проделками Коровьева и кота, то взволнованный летописец евангельских глав, то желчный визитер писательского ресторана. Всюду разный, он, повествователь, принявший на себя по доверенности автора бремя романной стилистики, словно разбившаяся на несколько рукавов река, возвращается в конечном счете к самому себе. И кабы поставили перед опытным криминалистом задачу разоблачить это множество рассказчиков — кто они, под какими кличками орудуют, — то окончательный его вывод был бы щелчком по носу апологетам мафии: все составные части «Мастера», все главы, каждая страница и каждое слово выполнены одной рукой, одним персонажем. Но никакие знатоки не смогут его идентифицировать, потому что нет и никогда не будет ясности в главном: смертный ли он или существо иного порядка, сверхъестественное, всемогущее и вездесущее, равное по своим возможностям олимпийским богам, но лишенное их пластической конкретности.

Повествователь «Мастера» склонен пользоваться теми же оборотами речи, что и его герои, как бы намекая на свое право отождествлять себя с ними. Неким философско-лирическим лейтмотивом проведена через роман трагическая ламентация, возглас человека измученного и отчаявшегося, страдальца с прижатыми к ли-

цу руками — от ужасного прозрения: до чего же страшна жизнь! «О боги, боги, за что вы наказываете меня?» — вопрошает в самом начале пятого евангелия Пилат. И чуть позже привносит в свой внутренний монолог трагическое дополнение: «...яду мне, яду!»

Никакого Пилата не может быть в «Доме Грибоедова». Мнимый Панаев или липовый Скабичевский — это пожалуйста! И даже подлинный Арчибальд Арчибальдович. Только не Пилат. Но чей же тогда стон доносится до нас, завершая спираль: от романтического миража к какофонии будней: «Нет, нет! Лгут обольстители-мистики, никаких Караибских морей нет на свете, и не плывут в них отчаянные флибустьеры, и не гонится за ними корвет, не стелется над волною пушечный дым. Нет ничего, и ничего не было! Вон чахлая липа есть, есть чугунная решетка, и за ней бульвар... И плавится лед в вазочке, и видны за соседним столиком налитые кровью чьи-то бычьи глаза, и страшно, страшно... О боги, боги мои, яду мне, яду!»

Это «о боги, боги мои» — восклицание, вынесенное за скобки романной действительности, комментарий извне. Чей? Ну, наверное, того вездесущего наблюдателя, который может без каких бы то ни было препятствий путешествовать из эпохи в эпоху, из страны в страну, от одной проблемы к другой, возносясь над любым встречным и поперечным на недосягаемую высоту нравственного превосходства. А кто он? По меньшей мере, творец романа.

Еще несколько раз его волнение, его внутренний голос, его лирическое «я» прорываются наружу, пересекаясь с объективной данностью

романа под резким, «соколиным» углом отрицания. «Будь я всевышним, перечеркнул бы все сущее единым махом!» — таков подразумеваемый смысл этих слов. Да что там слов — междометий! Нам действительно еще нужно признавать за ними юридическое значение и признаваться, что мы слышим их и воспринимаем. Где он был до сих пор, этот собеседник? Откуда-то со стороны подошел, подобный уличному зеваке, растолкал других любопытных, сунулся в гущу скандала, вскрикнул вдруг от непереносимой внутренней боли — и навсегда пропал, словно бы и не было его на свете.

Суетятся, кричат ресторанные приятели Берлиоза: дескать, «необходимо сейчас же, тут же, не сходя с места, составить какую-то коллективную телеграмму и немедленно послать ее...». И тут-то мы слышим нашего незваного собеседника: «Но какую телеграмму, спросим мы, и куда? И зачем ее посылать? В самом деле, куда? И на что нужна какая бы то ни было телеграмма тому, чей расплющенный затылок сдавлен сейчас в резиновых руках прозектора?..» И вдруг голос уличного незнакомца раздваивается, сквозь элегию прорезается прагматизм: «Да, погиб, погиб... Но мы-то ведь живы!» Чтоб сомнений в колорите его иронического протрезвления не было, речи бродячего комментатора преисполняются циничной рассудительностью: «Да, взметнулась волна горя, но подержалась, подержалась и стала спадать, и кой-кто уже вернулся к своему столику и — сперва украдкой, а потом и в открытую — выпил водочки и закусил».

И еще два-три случая можно таких насчи-

тать, когда повествователь дает волю сжигающим его чувствам: нетерпению, гневу, сарказму: «Эх-хе-хе... Да, было, было!.. Помнят московские старожилы знаменитого Грибоедова!.. Но довольно, ты отвлекаешься, читатель! За мной!..» Подобную открытость проявляет наш зевака только под крышей «Дома Грибоедова», «среди своих», когда можно, условно говоря, пиджак сбросить и галстук отпустить. А уж фамильярное обращение к читателю — вообще редчайший случай. Помимо приведенного, оно наблюдается лишь один раз: в последнем абзаце первой части романа и первом — второй: «Что дальше происходило диковинного в Москве в эту ночь, мы не знаем и доискиваться, конечно, не станем, тем более что настает пора переходить нам ко второй части этого правдивого повествования. За мной, читатель!» Так завершается восемнадцатая глава. А девятнадцатая начинается зеркальным воспроизведением этого клича: «За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык! За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!»

ОСКАЛ И УЛЫБКА

Всем, наверное, известна притча о *теории* вероятностей, о творческом *потенциале шимпанзе* или гориллы, которые запросто состряпают однажды монолог Гамлета, ежели проведут за пишущей машинкой вечность-другую. Не берусь оспаривать эту точку зрения, равно как и при-

ветствовать ее. Выдвину, однако же, такой тезис: ежели ожидать от обезьяны острот, состряпанных по тому же рецепту, тем более сатирических произведений солидного размаха и точного прицела, она обманет ваш оптимизм. При механической стыковке слов можно получить мертвое соседство значений, никак не игру, словарную смежность понятий вместо карнавального веселья.

Разговор этот — отнюдь не праздно-теоретический. Смеховой облик «Мастера» во многом, и даже в главном, определяется образом повествователя. Вот почему нам было так важно настичь его на самовыражении, на расслабленности, которой сопутствует откровенность, на откровенности, которая обнажает нравственные и вкусовые мерки личности. Что же удалось внимательному читателю установить за считанные мгновения контакта? Не так уж много, но и не мало: презирает толпу наш уличный незнакомец (или, пожалуй, в пору теперь сказать, знакомец); духовные блага ставит неизмеримо выше земных, материальных; беспощадно саркастичен при встречах с глупостью и лицемерием. Впрочем, нужны ли прямые декларации принципов там, где их реализации отдан целый роман?!

Не принято рассуждать о лице повествователя как о визуальной реальности. Но бывает иной раз такая нужда. И если признать ее настоятельную необходимость, о физиономии нашего уличного зеваки будут сказаны не слишком лестные фразы. Она надменна до крайности, и этот визуальный стереотип постоянно поддерживается гримасой превосходства над

простыми смертными. Правильней всего было бы обозначить ее булгаковским словом «оскал», но «оскал» уже отдан Пилату. Именно так характеризуется его насмешка над окружающими.

В теории комического термин «оскал» пока не зарегистрирован (хотя у англичан существует слово, обозначающее безрадостную показную улыбку — глагол to grin). Тем не менее подобрать эстетические и смысловые эквиваленты булгаковского «оскала» не составляет труда. Вновь перед нами феномен неумирающей, протеистической, переменчивой иронии, чей главный критерий на сей раз вознесен на небывалую высоту, и наши микроскопические проблемки едва различимы оттуда. И впрямь, что представляет собою телеграмма (а шире говоря, элементарный всплеск человеческих эмоций) на фоне смерти? И что такое смерть примитивного литературного вождя в сравнении с самими идеями смерти и бессмертия, с дискуссией по вопросу бытия и небытия, организованной совместными усилиями небес и преисподней?! Аналогичным образом протекает взаимодействие информации возвышенно-биологической с низменно-физиологической: с одной стороны, Берлиоз умер, и его жалко; с другой — «но мы-то ведь живы!» — так не умирать же от голода...

Не все остроты, фигурирующие в «Мастере», прошли бы конкурс на публикацию в журнале «Чудак», под эгидой выдающихся ювелиров каламбурного промысла. «Историк» — «сегодня... будет интересная история...». Выдающаяся находка? Да нет же! Скорее ученическое упражнение юмориста-новичка на благотворительных курсах при филиалах журнала «Сати-

рикон» в уездном городке доильфовской эпохи. Но Воланд, которому поручена эта реплика-рокировка, реализует ее с небрежной рассеянностью, показывая, что подобные звуковые переклички, возможно, интересны людям, но по серьезному, потусторонне-гамбургскому счету никакой ценности не составляют. Провиденциальная ирония эта окрашивает весь роман от начала до конца, хотя редко вызывает непосредственный смеховой отклик у читателя. Каждому ли дано влезть в шкуру Воланда, отождествиться с ним и с астрономической вышки сатанинского универсализма посмеиваться над жалкими людишками?! А ведь с другой позиции, ну, например, с воинственно-атеистической, каждая вторая смешащая ныне многих комическая ситуация романа отнюдь не выглядит комической и, значит, никого не смешит.

Когда Степа Лиходеев просыпается после вчерашней попойки, нас посещает самокритичный и симпатичный юмор узнавания. На сцену выходит Воланд. И возникает смеховой дисбаланс между двумя действующими лицами. Читатель остро сознает: где уж этой ничтожной личности противостоять мировому злу со всей его колоссальной мощью. Есть в комизме пересказанного здесь эпизода и некий беззаботный экспериментальный оттенок: все-таки встречу Степы с Воландом даже убежденный «сатанист»-повествователь воспринимает в сослагательном наклонении: вот, дескать, какой конфуз получился бы с моим приятелем, кабы к нему пожаловал сатана.

Но легкомысленное чувство благополучия даже и ногою не ступало на сценическую пло-

щадку сатирических эпизодов. Вообще, коллизии, над которыми витает презумпция сатанинского всемогущества, омечены смехом беззвучным и безрадостным. Действующие лица поеживаются под пронизывающим ледяным дыханием равнодушной иронии, калькулирующей ситуацию за ситуацией на своих невидимых счетах.

Иногда, преимущественно при появлении мастера, ирония незаметно переходит в юмор, осаживает свой «оскал» до улыбки, которую, впрочем, веселой тоже не назовешь: она отягощена горечью воспоминаний о бедах, подтекстовывающих жизнь героев. Мировая ирония идет отнюдь не на всякие альянсы. Философский, провиденциальный юмор — один из тех редких союзников, коих она приемлет.

Но «Мастер» — далеко не торжественные поминки, не отпевание и не похороны, чья бы смерть ни подразумевалась в качестве повода, «Мастер» — сатирический роман. А потому смеховая стихия реализуется здесь не только умозрительными и метафорическими способами, не только через абстрактное представление о том, что вот такая ситуация, а заодно и этакая содержат все необходимые признаки комизма. Нет, в романе сколько угодно самого обыкновенного, «человеческого» смеха, и, разумеется, прежде всего он вспыхивает на фельетонных участках сюжета, «учрежденческих», «квартирных» и т. п.

С неподдельной веселостью рассказано, например, об обитателях «нехорошей квартиры» и их исчезновениях. Не мешает нам мрачноватая проекция этой иносказательной исто-

рии на плоскость истории (надеюсь, автору простится повторение булгаковского каламбура в разборе булгаковского текста). Отбросив на время мудрствования, мы соглашаемся принять трагедию за анекдот.

Хоровая эпидемия, отрежиссированная Коровьевым, — это тоже забавно: «...Специалист и пошутил, и поострил, и клятвенно заверил, что времени пение берет самую малость, а пользы от этого пения, между прочим, целый вагон». Одним смех не дает покоя своим присутствием, другого беспокоит своим отсутствием; проще говоря, одних глава о принудительном пении смешит, других оставляет равнодушными. И причина этого расхождения не только в разнице вкусов, но в объективных обстоятельствах. Скажем так: к середине восьмидесятых годов подросло поколение, свободное от многих прошлых предрассудков и условностей; чтоб заставляли силой участвовать в общественной работе или чтоб работа в самодеятельном кружке являлась эквивалентом свидетельства о благонадежности — такое в глазах этого поколения абсолютный и беспросветный абсурд. А выходцам из прошлого, из двадцатых — тридцатых годов, тем, кто знал, сколь опасно проигнорировать праздничную демонстрацию или уклониться от подписки на заем, булгаковский рассказ возвращает ощущение подлинной реальности. Предвижу, что в самом близком будущем комический запал «хорового эпизода» и вовсе придет в негодность — ничто не вечно под луной, особенно же преходящи искусственные формы общественных отношений, а также их ритуальные эманации, всяческие церемониа-

лы и этикеты, в том числе и духовная уравниловка насильственно учрежденных коллективов. И толпа служащих со «священным Байкалом» на устах станет для читателя архаической реликвией такого-то и такого-то периода, кою долго и скучно будут расшифровывать для своих современников осведомленные комментаторы.

Процесс этот неостановим: реалии стареют прямо на глазах. Еще вчера Остап Бендер, оттачивая на людях остроту, взятую из записных книжек Ильфа или искрометных речей Петрова, самоуверенно рассчитывал на бессмертие. А спустя полвека с небольшим она вызывает у иных слушателей недоумение. «Мне не нужна вечная игла для примуса. Я не собираюсь жить вечно». Что такое вечная игла для примуса? И что такое примус? За объяснением уже сегодня надо лезть в справочную литературу, да и то без особой гарантии на успех. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона игнорирует сию тему — скорее всего из-за ее очевидности: зачем толковать общеизвестное. Третье издание «Большой советской энциклопедии» пренебрегает примусом, полагаю, уже на другом основании: надо ли забивать людям головы бесполезной информацией об отживших свое предметах? Последним прибежищем для любопытного остаются толковые лексиконы с их оглядкой на художественные тексты — а оттуда примуса уже не изымешь. Читатель Ильфа и Петрова вынужден будет спустя немногие годы выуживать из старых фолиантов сведения о том, что примус — «керосиновый нагревательный прибор с насосом, подающим керосин в го-

релку». Но кто воспримет остроту как остроту, как толчок к смеху, кого она развеселит, если понять ее без словаря способны только ветераны коммунальной кухни да специалисты-филологи? Воистину ничто не вечно под луной. Даже вечная игла для примуса!

Хоровое пение — конкретная насмешка над конкретными «гримасами быта» (воспользуюсь на сей раз терминологией старых газет). Хоровое пение — фельетон, из тех, что встречаются у многих наших сатириков двадцатых — тридцатых годов, не только у Булгакова. И, будучи таковым, будучи сиюминутной сенсацией, конкретной критикой, злобой дня, фельетон обречен на медленную смерть — и тут ничего не попишешь.

Но есть в булгаковской смеховой гамме еще одна краска — и ей-то именно суждено, как мне представляется, долголетие, о чем свидетельствует все тот же скомпрометированный примус. Мы вновь возвращаемся в квартиру № 50, к ее закатным мгновеньям, когда Воландова свита окончательно рассчитывается с булгаковской Москвой: «По всем комнатам мгновенно рассыпались люди и нигде никого не нашли, но зато в столовой обнаружили остатки только что, по-видимому, покинутого завтрака, а в гостиной на каминной полке, рядом с хрустальным кувшином, сидел громадный черный кот. Он держал в своих лапах примус...

— Не шалю, никого не трогаю, починяю примус, — недружелюбно насупившись, проговорил кот, — и еще считаю долгом предупредить, что кот древнее и неприкосновенное животное.

— Исключительно чистая работа, — шепнул один из вошедших, а другой сказал громко и отчетливо:

— Ну-с, неприкосновенный чревовещательский кот, пожалуйте сюда...»

Смягчается суровый лик инфернального юмора, о котором говорилось: оскал — и только оскал. Смешит уже сама расстановка акцентов и действующих лиц в начале эпизода. Вот-вот столкнутся два всемогущества, каждое из них считает себя единственно правым и победительным. Люди, представительствующие здесь от имени власти, многократно убеждались в собственном величии на практике. Как говорится, апостериори. Что касается кота, то его самоуверенность не нуждается в чувственном или сверхчувственном обосновании, она априорна и безоговорочна. Конфликт двух «абсолютов» — абсолюта абсолютного и абсолюта относительного — сейчас полыхнет вовсю!

Прикидываясь нейтральным, Верховный болельщик (хотя бы и незаметно) держит сторону кота, на что и нас, читателей, ориентирует. «Не шалю, никого не трогаю, починяю примус» — эта реплика располагает к коту, как если бы он был ребенком, потому что и позаимствована она из репертуара ребенка. Всей линии кота изначально задана юмористическая тональность, поддерживаемая в дальнейшем озорными действиями и монологами персонажа.

Булгаковского Бегемота принято соотносить с гофмановским Мурром. Между тем он развивает чисто русскую традицию. Процитированный эпизод, например, напрямую ассоциируется с Пушкиным. С Лукоморьем, с ученым

котом. В пользу этой генеалогии говорит еще и психология. Взглянем на кота глазами его преследователей. Знакомы ли они с немецким романтизмом? Держали в руках Гофмана? Склонны ли взирать на мир сквозь призму чужих, иноземных образов? Вряд ли. То ли дело Пушкин! Он даже как литература не воспринимается. Он — сама жизнь. И не какая-нибудь элитарная, нет, всеобщая, земная, настоящая, которую можно потрогать (и в которую нетрудно выстрелить из браунинга!).

Литературные раздумья над фрагментом по-бахтински скандальной, карнавально-беспокойной главы «Конец квартиры № 50» вовсе не такая уж случайность, как может показаться с первого взгляда. Целиком «задействованная» в сюжете, она одновременно выполняет и внесюжетную функцию, конструируя модель классического боевика со стрельбой, попаданиями, промахами, побегами и преследованиями. К инфернальному и плутовскому комизму эпизода присовокупляется еще один комизм — пародийный.

Возможно, Булгаков пародирует дореволюционные выпуски сыщицких романов, то, что именуется в старой энциклопедии «пинкертоновщиной». Или упражнения «красных конандойлов». Или заграничные кинофильмы, повествующие о похождениях бесстрашных авантюристов и отчаянных простаков, таких, как Зорро или Тарзан. А правильнее всего будет сказать по-иному: ни того, ни этого, ни чего-нибудь третьего автор не пародирует. Или наоборот: он пародирует и то, и другое, и третье. Он пародирует жанр в целом — и с превели-

кой точностью, позволяющей читателю опознавать в перипетиях этого квартирного поединка многое из своей персональной коллекции наблюдений.

«Ремиз, — заорал кот, — ура! — и тут он, отставив в сторону примус, выхватил из-за спины браунинг. Он мигом навел его на ближайшего к нему стоящего, но у того раньше, чем кот успел выстрелить, в руке полыхнуло огнем, и вместе с выстрелом из маузера кот шлепнулся вниз головой с каминной полки на пол, уронив браунинг и бросив примус».

Следующая фраза кота неотвратимо притягивает магнетизмом узнавания: «Все кончено, — слабым голосом сказал кот и томно раскинулся в кровавой луже, — отойдите от меня на секунду, дайте мне попрощаться с землей. О мой друг Азазелло! — простонал кот, истекая кровью, — где ты? — Кот завел угасающие глаза по направлению к двери в столовую. — Ты не пришел ко мне на помощь в момент неравного боя. Ты покинул бедного Бегемота, променяв его на стакан — правда, очень хорошего — коньяку!» Подобную предсмертную речь, помнится, я встретил на первой странице первого романа Понсона дю Террайля о Рокамболе. Но только никакого разговора на коньячные темы там не было. И неудивительно: остраняющие акценты появляются лишь у насмешника — а дю Террайль выводит свою патетическую интонацию на самые высокие ноты, даже и не намекая, что мелодраматические трели могут сорваться на дискант.

Кот в луже крови? Нас это зрелище не повергает в скорбь: булгаковская пародия навер-

няка чревата мистификацией — как то и заведено среди комических жанров. Действительно, с возгласом «вызываю на дуэль!» кот сиганул на люстру и, «летая, как маятник, над головами пришедших, открыл по ним стрельбу». Этот «тарзаний» выпад против атакующих сопровождается всяческими манипуляциями с примусом: оживает кот, отпив из примуса бензина; побеждает кот, плеснув на дом из примуса бензином. Примус, функционировавший как обычная повторяющаяся комическая деталь, смешащая именно этой своей повторяемостью, мало-помалу превращается в символ. Дьявольское порождение быта уничтожает быт, идет войной на свою кровную среду, на мир, из (и от) которого оно произошло.

В данном случае пародийный прием используется добродушно, без злого умысла и критического пафоса, как нейтральный рычаг для поднятия самодовлеющих ценностей. Но наличие этого рычага объявлено в открытую, оно — составная часть договора между автором и читателем; узнавание является промежуточной художественной целью сочинителя, на основе которой будут достигнуты все остальные, главные его цели. Если сопоставительный инструментарий по какой-либо причине выпадет из читательского кругозора, если фон отключится, если рычаг отбросят, то не произойдет никакого узнавания — и, соответственно, никакой пародии.

Специфика булгаковской пародии именно такова: это пародия, из структуры которой улетучилось узнавание. Или, вернее, исчезло с наших глаз долой. С наших — но не с авторских. Для

автора оно существует. Автору оно помогает. Ощущая потребность в критическом преодолении, Булгаков должен, чтобы сделать рывок вперед, оттолкнуться от набившего оскомину книжного факта, от окружающей литературной среды.

Смех — это отношение кого-то к кому-то. У Булгакова это еще отношение к отношению. Но в открытую, лицом к лицу, подобные отношения обычно не выясняются. В отличие от обнаженной ненависти или открытой любви, сатирические отношения — удел подтекста. И облик романа во многом зависит от данного, весьма немаловажного обстоятельства.

А на поверхности по-прежнему изобилие визуальных эффектов. И среди них заметное место отводится зеркалам, которые присутствуют даже в тех сценах, где стеклянные предметы подвергаются ежесекундной опасности. Да взять хоть тот же боевой эпизод: конец квартиры № 50. «На пол посыпались хрустальные осколки из люстры, треснуло звездами зеркало на камине». И еще: «Кот спружинился, мяукнул, перемахнул с зеркала на подоконник и скрылся за ним вместе со своим примусом».

Зеркало смотрит на описываемый мир. Чтобы его запомнить? Чтоб потом воспроизвести? Чтоб подчеркнуть самое главное? Может быть! И среди этого самого главного оказывается преходящая — и вечная — бытовая подробность: примус... Источник огня, сжигающего устаревший мир.

ФАКТОГРАФИЯ ВМЕСТО ЭПИЛОГА

Роман «Мастер и Маргарита», начатый Булгаковым в 1928 году, был «в работе» до последних дней писателя, до 1940 года. Продолжал свое существование в виде домашнего рукописного издания, подготовленного вдовой Михаила Афанасьевича Еленой Сергеевной. Был впервые опубликован с сокращениями в журнале «Москва» (1966, № 11; 1967, № 1). Полный (хотя требующий дальнейшей текстологической работы) вариант появился в 1973 году. Он тиражируется в дальнейшем. И, разумеется, анализ романа, предлагаемый в нашей книге, основывается на этом тексте.

КРАТКИЙ СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Яновская Л. Творческий путь Михаила Булгакова. М., Советский писатель, 1983.

Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., Искусство, 1986

Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., Книга, 1988

Сб. «Воспоминания о Михаиле Булгакове». М., Советский писатель, 1988

Вулис А. Близ «Мастера». — В кн.: «Вакансии в моем альбоме». Ташкент, 1989

ОГЛАВЛЕНИЕ

Вулис А. З.

В88 Роман М.Булгакова «Мастер и Маргарита». — М.: Худож. лит., 1991. — 222 с. (Массовая историко-литературная б-ка).
ISBN 5-280-01453-2

Роман М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита», история его создания, появления в печати, образная система романа и его место в мировой литературе, — таков круг вопросов, исследуемых автором этой книги.

В $\frac{4603020101\text{-}010}{028(01)\text{-}91}$ 198-91 **ББК 83.3Р7**

Вулис Абрам Зиновьевич

РОМАН М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Редактор *А.Старков*

Художественный редактор *И.Сауков*

Технический редактор *Г.Моисеева*

Корректоры *О. Иванова, И. Шевякова*

ИБ№ 6153

Сдано в набор 11.04.90. Подписано к печати 19.10.90. Формат 70×100[1]/32. Бумага офсетная № 1. Гарнитура «Тип Таймс». Печать офсетная. Усл. печ. л. 9,07. Усл. кр.-отт. 9,39. Уч.-изд. л. 8,78. Тираж 75 000 экз. Изд. № IX-3726. Заказ 1188. Цена 1 р.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Художественная литература». 107882, ГСП, Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19

Ордена Трудового Красного Знамени Тверской полиграфический комбинат Государственного комитета СССР по печати. 170024, Тверь, пр. Ленина, 5

1 р.

Массовая историко-литературная библиотека



Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» многолик, как само искусство: это романтика и реализм, живопись и ясновидение. Во многих смыслах (включая буквальный) это и роман тайн. Некоторые из авторских тайн и стремится раскрыть А. Вулис.

Издательство «Художественная литература»